

PRE-PRINT

Vida, verdad y poesía: la sinceridad de Herrera y la revisión romántica de su biografía

Mercedes Comellas
Universidad de Sevilla

L'art tout d'abord doit être et paraître sincère
Verlaine, *Bonheur* (1891).

RESUMEN: El Romanticismo impuso nuevos criterios de valoración que tendían a servirse de lo biográfico para abordar las obras literarias. El artículo analiza cómo afectaron a la lectura y a la fama de Fernando de Herrera. Para ello se repasarán algunos de los conceptos claves de la interpretación vitalista de los textos, hasta abordar la biografía que Mary Shelley escribió del poeta sevillano en sus *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain, and Portugal* (1835-37).

TITLE: Life, truth and poetry: Herrera's sincerity and the romantic reappraisal of his biography

ABSTRACT: Romanticism imposed new criteria of evaluation that tended to use the biographical to address literary works. The article analyzes how they affected the reading and fame of Fernando de Herrera. To this end, some of the key concepts of the "life" interpretation of the texts will be reviewed, leading to Mary Shelley's biography of the Sevillian poet in her *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain, and Portugal* (1835-37).

PALABRAS CLAVE: Fernando de Herrera, biografía, estudios de autor, sinceridad, romanticismo, Mary Shelley

KEYWORDS: Fernando de Herrera, Biography, Authorship studies, Sincerity, Romanticism, Mary Shelley

En la selva intrincada de Sierra Morena, y en uno de los capítulos más complejos de la novela, Don Quijote ofrece a Sancho una lección sobre la independencia de literatura y biografía amorosa:

Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fíldas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo (*Quijote* I, XXV)¹.

El esclarecimiento de la doble identidad de Dulcinea da ocasión al leído caballero para desvelar que la verdad vital no es el asiento de la literatura amorosa: el amor, tal como aparece en los libros y en los versos, es una construcción de la fantasía, pues el ideal cortés y petrarquista invita a fabricar seres y emociones artificiales, sin encarnadura vital². Tal fingimiento daba lugar a no pocos enredos de los que Cervantes dio cuenta en diferentes ocasiones, invitando a tratar con prudencia los pasatiempos literarios y no caer en sus trampas.³

Aquel asunto tan cervantino ocupó el primer plano de la reflexión literaria cuando el Romanticismo convirtió la sinceridad en el primer criterio –«if not the *sine qua non*»– de la excelencia poética.⁴ Entre sus condiciones, la de acercar hasta casi hacer indistinguible

¹ Todas las citas de la novela seguirán la siguiente edición: MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. por Francisco Rico, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, 1997-2020. Disponible en <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>>

² Javier Herrero interpreta los episodios de Sierra Morena como una defensa de la verdad del amor cristiano contra las falsas pasiones del deseo. Frente a la tradición erótica de los libros, Cervantes opone el ideal erasmista y viviano del nuevo amante burgués y caballero cristiano: el amor cortés lleva al caballero a la locura; el amor cristiano lo salva. JAVIER HERRERO, *Sierra Morena as Labyrinth: From Wildness to Christian Knighthood*, «Forum for Modern Language Studies», 17, 1, 1981, pp. 55-67. La crítica y la parodia cervantina al amor literario tiene en estas páginas que nos ocupan varios motivos: la penitencia amorosa y la carta que don Quijote escribe a Dulcinea (que Salinas llamó «la mejor carta de amores de la literatura española»). PEDRO SALINAS, *La mejor carta de amores de la literatura española*, en *El Quijote*, ed. de George Haley, Madrid, Taurus, 1980 [1952], pp. 109-121). Sobre el descubrimiento de la identidad de Dulcinea y la importancia del capítulo en la novela, MERCEDES COMELLAS, *Quijote I, XXV o de la dimensión real de las palabras*, «Philologia Hispalensis» XVIII/2, 2005, pp. 117-136.

³ En *El curioso impertinente* se juega con la confusión entre la Clori de los versos de Lotario y Camila, esposa real de su amigo Anselmo. Ésta pregunta si «todo aquello que los poetas enamorados dicen es verdad» (*Quijote* I-XXXIII) cuestión nuclear en el relato y de la que se hacen depender las consecuentes reacciones y el desarrollo trágico de la acción. También *La Galatea* reflexiona sobre la sinceridad y la *mimesis* poética y se exploran las tensiones entre la lírica como ficción o como efusión sincera. FELIPE VALENCIA, *Sincerity, Fiction, and the Space of Lyric in the Silerio Episode of La Galatea (1585) by Miguel De Cervantes*, «Hispanic Review», 88, N.2, 2020, pp. 111-132.

⁴ MEYER H. ABRAMS, *The mirror and the Lamp: Romantic theory and the critical tradition*, London-Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 318. TIM MILNES, KERRY SINANAN, *Introduction, en Romanticism, Sincerity and Authenticity*, London-New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 6: «sincerity's role in discourse acquires a newly privileged status».

la vida y la obra, porque, como quería Percy B. Shelley, «a poem is the very image of life expressed in its eternal truth»⁵. La correspondencia por la que el romántico inglés enlaza indisolublemente poema, vida y verdad tuvo un efecto radical en la narrativa biográfica de los escritores, y desde las biografías aquellos códigos vitalistas se extendieron a la crítica en general. Aquí se tratará de estudiar el caso de Fernando de Herrera, observando cómo los criterios que emparentan lo biográfico con lo literario afectaron a su interpretación y su posición en el canon.

La nueva relación vida y obra que pone en marcha la subjetividad romántica implica la biografía como base de lectura e interpretación de las obras. La «transparencia del sujeto»⁶, esto es, la correspondencia entre sujeto lírico y sujeto experiencial se valora como marca de esa autenticidad requerida por los románticos y que junto a la sinceridad se convierte en núcleo paradigmático de la moral filosófica y literaria.⁷

La pregunta sobre la verdad vital de la poesía herreriana tiene una larga trayectoria; allá donde nos movamos en las críticas y valoraciones del poeta, siempre vuelve a aparecer. La marca de poco vivencial le ha acompañado siempre, pero en ello se insistió muy particularmente desde comienzos del siglo XIX. Un estudio sobre Herrera en los años románticos demuestra la vacilante inestabilidad de su fortuna y fama, que quizá pueda explicarse por el auge de la conexión entre vida y literatura, con todos los nuevos valores que implicaba la interpretación biográfica de los textos. De hecho, la crítica herreriana romántica tiene por principal reparo la falta de verdad vital de sus versos amorosos –falsedad que se hace extensiva al estilo con que fueron escritos, y viceversa⁸.

⁵ MEYER H. ABRAMS, *The mirror and the lamp*, op. cit., p. 313.

⁶ Véase también LAURA SCARANO, *Avatares del «Yo lírico»: la doble agencialidad del sujeto poético*, en *Vidas en verso: autoficciones poéticas*, Santa Fe, Ediciones UNL, 2014, pp. 24-26.

⁷ Sobre el valor romántico de la autenticidad, véase: DOMINIQUE COMBE, *La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*, en FERNANDO CABO ASEGUINOLAZA, comp., *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 127-153; TIM MILNES, KERRY SINANAN, op. cit. pp. 1-30; para Milnes y Sinanan, «the crucible for the modern coceptions of sincerity and authenticity is Romanticism» (p. 5). Su ascenso dominante en la jerarquía de los valores tiene que ver con el fabuloso crecimiento de la imprenta y el florecimiento de todo tipo de géneros y textos, que origina un nuevo y muy amplio tejido de lectores. Ese desarrollo extraordinario trajo aparejado un interés en la autenticidad de aquellos que escribían y de la sinceridad de los sentimientos que expresaban. Véase también MEYER H. ABRAMS, *The mirror and the lamp*, op. cit., p. 290: «As eighteenth-century criticism became more Longinian and psychological, [...] the emphasis shifted from the emotions of the characters who were imitated, or from the emotions a poet assumed in order to portray such characters more effectively, to the 'natural' and uncontrived emotions of the poet himself».

⁸ He tratado de la fama herreriana entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX en MERCEDES COMELLAS, *Fernando de Herrera, un modelo clásico para tiempos románticos*, en *De Herrera*.

Herrera, según sus más duros críticos, no amó en su vida como quieren sus versos, y esa distancia entre la obra y la biografía convierte a la primera en un ejercicio falso, puramente formal. Aquel juicio resultaba demoledor en tiempos iluminados por una nueva Verdad poética que se concebía como íntimamente personal. No en vano Goethe eligió por título para su autobiografía *Dichtung und Wahrheit* (1811-1830); en ella aborda el problema de las relaciones entre la creación y la vida, entre la poesía y la verdad, vinculando toda creación con la experiencia vivida: «Así pues, todo lo que he publicado no representa más que los fragmentos de una gran confesión»⁹. Goethe significó la sustitución de una cultura literaria secular por una literatura personal a la que corresponden nuevas categorías poéticas inseparables de la biografía.¹⁰ Después de Goethe llegaría lo que Valera llamó la «manía autobiográfica» del Romanticismo: «ya estuviese enamorado, ya desengañado, ya hastiado, ya fuese incrédulo, ya creyente, todo poeta romántico debía hablarnos siempre de sí mismo».¹¹

Los estudios sobre Herrera en el siglo XIX, apunta Juan Montero, vivieron una «confluencia de las categorías críticas, literarias y vitales, en la que se apunta ya lo que va a ser una línea directriz de la crítica romántica y positivista: la conversión de la obra herreriana en biografía». Los críticos se sirvieron de sus versos «para llegar a su verdadero punto de interés, la biografía: ¿habían existido realmente aquellos amores de que hablaban

Estudios reunidos en el centenario de Versos (1619), ed. de Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2020.

⁹ J. W. GOETHE, *Dichtung und Wahrheit*, en *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. 14, Frankfurt am Main, Surkamp, 1986, p. 310: «Alles war daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen diese Büchlein ein gewagter Versuch ist». Con Goethe, «literary works deriving their meaning, not from some external stock of themes and figures and principles, not from their representation of a social or religious order, but from the interrelation of symbols, found within the works and within the non-literary material generated by the life they interpret, of the self-thirsting for its perfectly adequate object». NICHOLAS BOYLE, *Goethe: The Poet and the Age: The Poetry of Desire (1749-1790)*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 124. DEIRDRE VINCENT, *Goethe and the Game of Literary Creativity*, University of Toronto Press, 1992, p. 92: lo más importante en la obra de Goethe es «the extraordinary strength of the link between the life he lived and his whole process of literary production».

¹⁰ Como explica GEORG LUKÁCS, *Goethe y su época*, Barcelona-México, Grijalbo, 1968, p. 204-5: «No hay duda alguna de que toda esa contraposición entre el poeta ingenuo y el poeta sentimental como grandes tipos “eternos” ha nacido biográficamente de la comparación de la práctica poética de Goethe con la suya propia [de Schiller]. La gran idea histórica de explicar la peculiaridad de la poesía moderna y situarla como históricamente necesaria y justificada al lado de la Antigüedad se mezcla casi totalmente con el problema personal: probar la justificación de su propia práctica poética al lado de la de Goethe. Esta explicación biográfica de la nueva variante de las contraposiciones aquí decisivas [...] muestra la fuente personal de la problemática metodológica».

¹¹ JUAN VALERA, *Del Romanticismo en España y de Espronceda*, «Revista de Ambos Mundos», II, 1854 pp. 610-630; recogido en: *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días. Tomo I*, Madrid, Librería de A. Durán, 1864, pp. 119-153.

Rioja y Pacheco en el recién descubierto *Elogio*? Y de haber existido, ¿habían sido platónicos o carnales?»¹². Con estas dudas, el biografismo romántico inauguró una línea de investigación que resultó ser la herencia más característica que la crítica decimonónica dejaría en los estudios sobre el poeta. Partiremos de este sugerente apunte de Montero para ahondar en cómo la biografía dominó a la crítica, imponiendo unos criterios de valoración que identificaban vida y obra.

La tendencia a biografiar la obra y leerla como un rastro vital tuvo en el caso de Herrera una significación singular. Se aplicó, entre muchos autores, también a Bécquer, con la conversión póstuma de las rimas en un cancionero ordenado biográficamente por sus primeros editores. Pero si la fama de Bécquer salió ganando con la habilidosa identificación entre vida y obra que propusieron sus amigos para la lectura de sus versos, no le ocurrió lo mismo a la fama de Herrera cuando, por la concepción romántica de la poesía como expresión de los sentimientos individuales, su artificiosidad estilística se interpretó como una forma de «insinceridad».

Como también para otros poetas, el método incluía usar los textos de Herrera como documentos biográficos, lo que en el caso del sevillano resultaba especialmente relevante, dada la carencia de noticias sobre su vida. También por el papel que la escuela de Alberto Lista le concedía como cabeza del grupo de poetas andaluces, por lo que los nuevos criterios con que se leyó su obra se trasladaron a otros poetas de su entorno; así afirmaba Fermín de la Puente y Apezechea en su *Discurso* ante la Real Academia española que «este es el flanco que presenta la poesía andaluza: la afectación en el pensamiento, la escasez en el sentimiento (porque no es sentir el aparentar mucho calor), y el culto excesivo de la forma, de que es ocasionado el amaneramiento».¹³ Los términos que usa Fermín de la Puente son de sobra significativos; el aparentar, afectar o fingir quedan asociados al discurso formal y al exceso de ornato, una pura cáscara sin sustancia, si atendemos a las connotaciones negativas de «amaneramiento»; mientras, de la referencia a «la escasez en el sentimiento» se deduce una valoración positiva del sentimiento verdadero en los versos. Alphonse de Lamartine se refirió a una «*corrélation intime*» entre

¹² JUAN MONTERO DELGADO, *Fernando de Herrera (1580-1980). Historia de la crítica*, Tesis de Licenciatura (inérita), Universidad de Sevilla, Departamento de Literatura Española, 1981, pp. 93 y 109.

¹³ FERMÍN DE LA PUENTE Y APEZECHEA, *Discurso*, en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Nacional, 1860, vol. I, pp. 217-308; cita de p. 265.

el sentimiento del artista y la creación, una marca del tiempo que desató en Francia una tendencia a la «biographisation» sistemática de la literatura, con la promoción de los géneros íntimos, pero a la vez «la intimisation des genres a priori non biographiques».¹⁴

La oposición entre el artificio y la naturalidad se renovó al cambiar sus coordenadas el papel de la ficción y afectó especialmente a la lírica, marcada por el paradigma sentimental.¹⁵ Para Mme. de Staël el lirismo posee un carácter natural opuesto a lo «facticio» de la prosa; con esa oposición perfila ya «la idea, hoy todavía aceptada implícitamente, de que la poesía lírica excluye la ficción».¹⁶

El sujeto lírico y la imitación

Paul Bénichou sitúa entre la Ilustración y el Romanticismo la consagración del escritor que dio lugar a la transformación del concepto de autoría.¹⁷ Si en general la estética romántica «favoreció esa correlación entre cualquier manifestación biográfica del hombre excepcional y su obra, resultado necesario de una vida poética»,¹⁸ en la lírica este principio se convirtió en el primer elemento esencial de la renovación, según Bernardelli.¹⁹ El primer romanticismo identificó el *sujeto lírico* con el *yo* autorial por la asociación que hizo August Wilhelm Schlegel entre la división tripartita de los géneros (épico, lírico y dramático) y las personas: la poesía lírica está dominada por la subjetividad de la primera persona *yo*, mientras el *tú* domina la poesía dramática y la

¹⁴ JOSE-LUIS DIAZ, *L'homme et l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, pp. 103 y 115.

¹⁵ JEROME J. MCGANN, *The poetics of sensibility: a revolution in literary style*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 1 y 6; 119-126. JEAN H. HAGSTRUM, *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*, University of Chicago Press, 1980, p. 277.

¹⁶ DOMINIQUE COMBE, *op. cit.*, pp. 127-153; cita de p. 129.

¹⁷ PAUL BENICHO. *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Joseph Corti, 1973. Traducción española: *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, FCE, 2012.

¹⁸ PURA FERNÁNDEZ «Mi nombre siempre». *La construcción de la identidad autoral femenina en el siglo XIX: la baronesa de Wilson, agente literaria de Alexandre Dumas*. En: *Autor en construcción. Sujeto literario en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*, ed. de Pedro Ruiz Pérez, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2019, pp. 235-278; cita de p. 269.

¹⁹ GIUSEPPE BERNARDELLI, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 76 ss.

tercera persona la épica.²⁰ A partir de entonces, la lírica tiende a coincidir con la autobiografía, entendida en su sentido amplio de historia de los acontecimientos que han marcado una vida, de los estados íntimos y exhibición de la propia subjetividad. Dicha asociación, cuyo enorme éxito se mantuvo hasta que la revisión teórica del concepto de autoría cuestionó la relación entre el hombre y la obra,²¹ fue difundida entre otros por Mme. de Staël en *De Alemania*: «La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé».²² La idea de esa profunda verdad vital y sentimental servía para apoyar el nuevo espiritualismo que actuó como concepto medular de la poética romántica difundida desde el círculo de Coppet a diversos países europeos –incluyendo España²³. Fue después ampliada en la *Estética* de Hegel, quien confirma y desarrolla la teoría sobre el carácter subjetivo de la lírica:

El otro aspecto inverso a la poesía épica lo forma la lírica. Su contenido es lo subjetivo, el mundo interno, el ánimo contemplativo, sentiente, que, en vez de proceder a acciones, más bien se queda en sí como interioridad y puede por tanto tomar también como forma única y como meta última la auto expresión del sujeto. No es aquí por tanto ninguna totalidad sustancial la que se desarrolla como acontecer externo; sino que la intuición, el sentimiento y la consideración singularizados de la subjetividad introvertida comunican

²⁰ GERARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979; del mismo: *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE, 2004. Cfr. DOMINIQUE COMBE, *op. cit.*, pp. 127-153; véase p. 128.

²¹ Dicha revisión teórica comenzó con Walter Benjamin, cuando en su ensayo «*Las Afinidades electivas*» de Goethe (1921-1922) afirmaba «si bien rara vez una edición de los clásicos se priva de enfatizar en su introducción que justamente su contenido como pocos otros puede ser comprendido sólo a partir de la vida del escritor, este juicio contiene básicamente el $\pi\rho\acute{o}\tau\omicron\nu\ \psi\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ del método, el cual busca representar en el premoldeado cuadro caracterológico y en la vivencia vacía o inaprehensible, el devenir de la obra en el poeta». WALTER BENJAMIN, «*Las Afinidades electivas*» de Goethe, en *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1966, p. 49. Sin embargo, los que suelen considerarse textos fundacionales de los actuales *Authorship Studies* son *La Mort de l'auteur* (1968) de ROLAND BARTHES (traducción en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71) y la respuesta de MICHEL FOUCAULT en *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), donde propone al autor como una «función del texto», producto de la temprana modernidad (traducción en la recopilación de textos fundamentales reunidos por JUAN ZAPATA en *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, pp. 33-48). Para ANDREW BENNET (*The Author*, London, Routledge, 2005, p. 71), la «muerte del autor» se proclama como forma de acabar con el mito biografista. Bonnet traza un resumen histórico del cuestionamiento del método biográfico que, a pesar de sus opositores, persistió hasta el último tercio del siglo XX e incluso se ha mantenido «bajo otras formas y a través de interrogaciones nuevas», sin que se haya agotado su «curiosidad fetichista, que atañe a lo más secreto de la literatura y de la escritura»; JEAN-CLAUDE BONNET, *El fantasma del escritor*, en: AINA PÉREZ FONTDEVILA y MERI TORRAS FRANCÉS (eds.): *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2017, pp. 307-340; en particular, pp. 308-309. Para Díaz, cuando Barthes y Foucault desmontaron el viejo mito por el que la biografía del hombre era la explicación de la obra, inauguraron otro, el de la muerte del autor que, «con la misma insistencia naif y proselitista», se ha argumentado durante medio siglo. JOSE-LUIS DIAZ, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, p. 5.

²² MME. DE STAËL, *De l'Allemagne, Oeuvres complètes*, Paris, Firmin Dido Frères, 1844, vol. II, p. 60.

²³ Ver LORETO BUSQUETS, *El romanticismo clásico de Antonio Alcalá Galiano*, «*Studi Ispanici*», 5, 2002, número dedicado a: Poética y poéticas en España e Hispanoamérica, pp. 117-137; véase p. 118.

también lo más sustancial y más fáctico mismo como lo suyo, como su pasión, disposición o reflexión, y como testimonio actual de éstas.²⁴

Lirismo y expresión de la intimidad se confunden, hasta el punto de que la verdadera poesía exige un desnudamiento radical del *yo* interior que, como decía Staël, desecha la máscara ficticia y se entrega a la más desnuda sinceridad, la que revela su *yo* profundo. Así lo exigía Pedro de Madrazo en el «No me olvides» (revista emblemática del Romanticismo español), desdeñando a ese falso personaje para exigir la Verdad vital al autor; porque «una producción del arte no puede ser original y verdadera, ni arrebatarse el entusiasmo si no lleva la cualidad de estar enteramente amoldada al hombre que la ha creado y el sello de su personalidad». El único arte auténtico es «la expresión de un sentimiento abrigado por toda su vida en su alma, halagado y cuidado con delirio con sus lágrimas, con su propia sangre».²⁵ Frente al desdoblamiento que implicaba la ficción poética y la *mimesis*, Madrazo afirma la irreductibilidad del Único, que se vertía directamente en su obra:

¿quién es este creador sino el hombre mismo con sus ideas, con sus pasiones, con sus más vivas emociones, con todas las facultades que constituyen su persona, que componen la originalidad de un individuo? [...] Así los grandes artistas de todas las épocas han vertido en el arte sus pasiones, sus sufrimientos, sus amores, toda su vida, y sus obras son verdaderas, palpitantes; sus obras contienen el secreto de su existencia, el misterio de su misión y sólo en ellas hemos de buscar la biografía de estos grandes seres.²⁶

Los grandes genios de todas las épocas son los que hacen coincidir la vida y la obra, y la «doble existencia *poética y privada* se confundía en estos sublimes artistas en una sola. Vivían una sola vida, tenían una sola alma».²⁷ En ellos no existe la distancia entre el personaje de sus obras y el *yo* real, pues, como en agosto de 1828 apuntaba Leopardi en su *Zibaldone di pensieri*, rechazando toda forma de enmascaramiento e imitación, «Quanto più un uomo è di genio, quanto più è poeta, tanto più avrà de' sentimenti suoi propri da esporre, tanto più sdegherà di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare, tanto più dipingerà se stesso e ne avrà il bisogno, tanto più sarà lirico»²⁸. Para la nueva poética romántica, la lírica no se define por el principio de imitación, sino

²⁴ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Lecciones sobre estética*, trad. de Alfredo Brotóns, Madrid, Akal, 1989, p. 748.

²⁵ PEDRO DE MADRAZO, *Bellas artes. Filosofía de la creación*, «No me olvides» n° 13, 1837, pp. 1-3 y n° 14, pp. 1-3. Recopilado y editado por IGNACIO HENARES, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 82-86; cita de p. 84.

²⁶ *Ibidem*, p. 85.

²⁷ *Ibidem*, p. 86.

²⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, 4357-4358, 29 agosto 1828. Ver GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 70.

como forma artística refractaria a la poética de la *mimesis* y de la ficción, en cuanto género autobiográfico y confesional²⁹. Ya Batteux había distinguido la poesía lírica por su verdad, frente a la poesía de imitación, por lo que sus intentos de conciliar el principio imitativo con la teoría expresiva resultaron estériles³⁰. Dicha teoría opuso el *canto del corazón* (esto es: la voz inmediata del sentimiento) a la estética de la *mimesis*,³¹ y según Abrams está perfilada en algunos autores del último tercio del siglo XVIII que revisaron las bases del neoclasicismo. Así, por ejemplo, el *Essay on the Arts Commonly Called Imitative* (1772) de William Jones, donde se defiende en contra de Aristóteles que la *mimesis* no puede aplicarse a la música ni la poesía; especialmente esta última es una expresión fuerte y animada de las pasiones humanas («a strong and animated expression»)³². En vez de imitar sentimientos ficticios, la poesía lírica comunica la verdad de la experiencia vivida, pues es expresión de la vida íntima del autor. La transformación iniciada con el progresivo abandono del paradigma imitativo culmina cuando el nuevo sujeto, en su dimensión experiencial, se impone como código moral y estético: «su autonomía rechaza toda instancia exterior a la conciencia individual, así como la repetición o la reiteración imitativa, incompatible con la intuición de un sujeto esencialmente libre y creador».³³ La autenticidad como nuevo principio se oponía a la imitación, simulación, disimulo, impostura, falsificación, falta de carácter o de integridad,³⁴ esto es: coincidía en gran medida con el nuevo artista genial (que por encima

²⁹ GIUSEPPE BERNARDELLI, *op. cit.*, pp. 76 ss.

³⁰ GUIDO MAZZONI, *op. cit.*, p. 68; MIGUEL AMORES FÚSTER, *La subjetividad del autor en la imitación de la realidad: precedentes teóricos dieciochescos del realismo del siglo XIX*, en *La ciencia literaria en tiempos de Juan Andrés (1740-1817)*, ed. de M^a José Rodríguez Sánchez de León y Miguel Amores, Madrid, Visor, 2019, pp. 385-388. Sobre la especificidad de lírica en la poética ilustrada española y el papel de la imitación y las emociones, véase el brillante trabajo de MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, *La lírica española del siglo XVI a debate: identificación admirativa e identificación simpatética en el siglo XVIII*, en *En los inicios ilustrados de la historiografía literaria española: miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro*, coord. por Jesús Cañas Murillo, José Roso Díaz, San Millán de la Cogolla, Cilengua. Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, 2019, pp. 345-364. Trata particularmente del caso herreriano.

³¹ MEYER H. ABRAMS, *The mirror and the lamp*, *op. cit.* pp. 70ss.; 97-99.

³² *Ibidem*, p. 87.

³³ JAVIER GOMÁ, *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica, 2004, pp. 222-223 y 263. También Blumenberg ha tratado cómo, frente al paradigma imitativo, el nuevo artista pretende erigirse él mismo en paradigma, cuya obra «no hace referencia a otro ser que le preceda, denotado y presentado por ella, sino que, en la porción de ser que le corresponde [...], constituye algo originario». HANS BLUMENBERG, *Las realidades en que vivimos*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 75.

³⁴ GEOFFREY HARTMAN, *Scars of the Spirit: The Struggle against Inauthenticity*, London, Palgrave Macmillan, 2002, p. 25.

de las reglas impone su propia subjetividad) y con la construcción de un *yo* como Único: «the idea of sincerity would be roughly identified with the era of Romanticism, when people were struggling very much to create a self for themselves».³⁵ El artificio, las convenciones y los resortes mecanizados van en contra de la «la sinceridad del poeta», por la que el sujeto poético, «que es a la vez el sujeto real», resulta «sujeto ético» y concede dimensión moral a su «definición autobiográfica».³⁶

Esta transformación tuvo especial incidencia en la lírica amorosa, puesto que precisamente en la última Ilustración y comienzos del Romanticismo el amor se asoció con el principio de sinceridad (ambas, autenticidad y sinceridad estaban inextricablemente unidas).³⁷ El ascenso de la burguesía y su oposición a las convenciones aristocráticas, a sus juegos de disimulo y seducción (rechazados como perversidades por la nueva novela burguesa), fue imponiendo una nueva ética del amor basada en la autenticidad, ética que se convirtió en paradigma dominante ya hacia finales del siglo XVIII en Alemania y Gran Bretaña,³⁸ y que alcanzaría después a los demás territorios europeos. Se impone lo que señala Trilling sobre la sospecha de que «mannering sentiments makes sincerity itself not authentic».³⁹

La poesía amorosa herreriana, vista desde estos principios, puede considerarse un mero resultado de la imitación y por tanto falso, artificioso. Tiene así sentido que el sevillano fuera defendido e incluso glorificado como emblema por la escuela española decimonónica que siguió fiel al principio imitativo: la de Alberto Lista. Sin embargo, aquel ejercicio resultaba cansado y repetitivo a los ojos de quienes, como Madrazo, lo identificaban con «falta de espontaneidad, de inspiración, de verdad y de sencillez». La imitación imprime «el sello de cierta monotonía, de no sé qué fastidiosa uniformidad, qué

³⁵ IRVING HOWE, *Sincerity and Authenticity: A Symposium*, «Salmagundi», 41, 1978, pp. 87-110; cita de p. 95. Bennet estudia la nueva idea de autor como genio, originador absoluto y fuente primordial del texto (*op. cit.*, p. 56). Sin embargo, también señala la contradicción de ese modelo de autor que se genera en torno al concepto de genio y la “vacuación de la yoidad” de ese mismo concepto, que trasciende el *Yo* (pp. 64-65). Véase también JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista*, en Fontdevilla y Torra, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre autoría literaria*, *op. cit.* pp. 243-278.

³⁶ COMBE, *op. cit.*, pp. 129-130.

³⁷ «Authenticity is a state, sincerity a practice». TIM MILNES, KERRY SINANAN, *op. cit.*, p. 4.

³⁸ EDGAR LANDGRAF, *Romantic Love and the Enlightenment: From Gallantry and Seduction to Authenticity and Self-Validation*, «The German Quarterly», 77, No. 1, 2004, pp. 29-46; véanse pp. 29-30.

³⁹ LIONEL TRILLING, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 1971, p. 11.

estilo y qué amanerada convención».⁴⁰ En términos similares se había expresado pocos años antes Antonio Alcalá Galiano en el conocido prólogo que puso a *El Moro expósito* (1834) de Rivas. Allí se refiere a nuestra poesía del siglo XVI, que «fue clásica rigurosa, o sea imitadora», y,

si bien la ternura de Garcilaso y la fogosidad de Herrera y la fantasía, a un tiempo viva y pensadora, de Rioja, y sobre todo aquellos vehementes afectos de devoción que dan a Fr. Luis de León un carácter tan original, aun cuando más de cerca imita, [...] todavía es forzoso confesar que en los poetas castellanos líricos y bucólicos vemos sobrada uniformidad; que su caudal de ideas e imágenes es reducido y común a todos ellos; y que [...] son uniformes en sus argumentos y planes, cifrándose su mérito más en la gala y pompa del lenguaje, en lo florido y sonoro del verso, y en la destreza ingeniosa de hacer variaciones sobre un tema, que en la valentía y originalidad de los pensamientos, o en lo fuerte y profundo de las emociones que sintieron ellos, o que excitan sus obras en el ánimo de los lectores.⁴¹

Alcalá Galiano maneja los nuevos criterios para examinar la poesía clásica que, desde la moderna perspectiva, envejece mal. Sus palabras reflejan el poder que le concede a la originalidad frente a la repetición, a la profundidad de pensamiento frente a la pompa verbal, y sobre todo a «lo fuerte y profundo de las emociones» frente a la mera galanura de la forma. Esto último es especialmente importante para valorar ese supuesto envejecimiento de los clásicos, entre ellos y sobre todo Herrera: sus obras no «excitan» emociones «en el ánimo de los lectores»; aquella poesía los deja fríos. Alcalá Galiano introduce así el criterio de interés en este texto que para Caldera fue primer intento español de formular la nueva poética romántica⁴². La primera de las nuevas «reglas» era despertar el *interés*.⁴³ Y ello no podía lograrse sino desde la autenticidad, que él mismo dice haber aconsejado a Rivas.

Sólo la autenticidad, dice Galiano, asegura la perfecta adherencia de fondo y forma en que consiste ese todo uno que denominamos verdadera obra de arte. [...] el criterio de la autenticidad le ha servido para derribar el principio de la imitación, basado en la separación entre fondo y forma, entre forma orgánica y forma normativa, y para reducir la imitación (la “buena imitación”, la llama Galiano) a un tener presente el procedimiento que subyace en toda obra reconocida como verdadera obra de arte: la perfecta adherencia de la res al verba en que aquélla se constituye.⁴⁴

Herrera superó mal, a ojos de sus nuevos críticos, la prueba de la autenticidad. Esa marca de poco vivencial, a la que nos hemos referido antes, se extendió como una mancha

⁴⁰ PEDRO DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 85.

⁴¹ ANTONIO ALCALÁ GALIANO, *Prólogo* a Ángel María de Saavedra, Duque de Rivas, *El Moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo. Leyenda en doce romances*, París, Librería Hispano-americana, 1834, pp. XIV-XV.

⁴² ERMANN CALDERA, *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, Pisa, Università, 1962, p. 68.

⁴³ Sobre el criterio de interés y su importancia crítica desde los años románticos, véase MERCEDES COMELLAS, *La novela interesante, o la verdad de las novelas entre Romanticismo y Realismo*, «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo» XC, 2014, pp. 97-148; en particular, las pp. 113-116.

⁴⁴ LORETO BUSQUETS, *op. cit.*, pp. 126-127.

sobre su fama a partir del Romanticismo y hasta finales de la centuria. Todavía Salvador Arpa y López, en su *Historia compendiada de la literatura Española*, hace referencia a cómo «los críticos [...] disienten respecto a las dotes y cualidades que adornan a este poeta, así como al mérito de sus principales obras».⁴⁵ La defensa que Rioja hizo de su poesía («la causa de que los versos de Herrera no parezcan afectuosos a muchos, que no es verse los afectos tan desnudos como en Ausias March, Boscán, etc.»)⁴⁶ le da pie a responderle en términos que, como los de Alcalá Galiano, hacen referencia a la falta de interés de los lectores por los versos herrerianos, plato de gusto solo para los investigadores que buscan en ellos huesos en los que roer erudición, más que vísceras palpitantes: «de lo dicho, sacamos una consecuencia contraria que es la siguiente: de ser la poesía lo que indica Rioja, deja de ser popular, y queda su estudio como lectura y placer reservado a unos pocos literatos y eruditos». En cuanto a la imitación, termina advirtiéndole que:

debe irse con sumo cuidado en seguir las huellas de un poeta que, si bien grande, es, por todo lo dicho, en el que más oculta se halla su propia individualidad y en el que es más peligrosa una imitación, que puede degenerar en amor a las formas, tomándose por sentimiento o vuelo de fantasía lo que a menudo es hijo de su vastísima cultura literaria. Que debe ser esto exacto lo demuestran sus composiciones amorosas [...].⁴⁷

El único Herrera auténtico, para la crítica decimonónica (y ya desde el último tercio del siglo XVIII), es el de las canciones y odas, el poeta sublime, que se expresaba con «nobilísima *franqueza*» en la canción a la batalla de Lepanto, según Conti,⁴⁸ o derramaba su corazón en la oda *Al sueño*, que Sismondi alaba por «*la verdad del sentimiento* que hay en toda ella».⁴⁹ La condición sublime de aquellos poemas los investía de una emoción real, según los románticos, capaz de transmitirse a los lectores con el calor del genio. Antimimetismo, genialidad y originalidad son las nociones sobre las que se construye a partir del Romanticismo la «biografía» literaria del artista moderno y se refunda la

⁴⁵ SALVADOR ARPA Y LÓPEZ, *Historia compendiada de la literatura Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1889, p. 147.

⁴⁶ En el prólogo a *Versos*, Rioja reconocía que «los versos de Fernando de Herrera no paresc[e]n a los ojos de muchos afectuosos», aunque para él «ni carecen de afectos, como dicen algunos, antes tienen muchos y generosos»; FRANCISCO DE RIOJA, *A Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares*, en FERNANDO DE HERRERA, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 481-482.

⁴⁷ SALVADOR ARPA Y LÓPEZ, *op. cit.* p. 148.

⁴⁸ JUAN BAUTISTA CONTI, *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano e ilustradas*, Madrid, Imprenta Real, 1783, vol. III, p. 241.

⁴⁹ JEAN CHARLES SIMONDE DE SISMONDI, *De la littérature du midi de l'Europe* (1813), traducción al español de José Lorenzo Figueroa, *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días*, Sevilla, Álvarez y Compañía, 1841, vol. I, p. 247. La cursiva es mía.

actividad autorial con un nuevo carisma.⁵⁰ El genio las contiene todas, y en particular la habilidad para generar una comunicación literaria de carácter emocional y empática, que convierte a los textos en interesantes.

Verdad biográfica, poética de la empatía e interés literario

El *Ensayo filosófico sobre la mediocridad en el arte poética* (1741) de Meier establece una serie de criterios sistemáticos para la valoración de las obras literarias entre los que ya juegan un papel importante, en la línea de Baumgarten, cuestiones relacionadas con la libertad individual, la teoría de las pasiones y las facultades sensibles.⁵¹ A lo largo de la Ilustración se fue generando una «teoría empática» de las emociones que ya puede observarse en D'Alembert, como ha puesto de manifiesto la revisión más reciente de su obra. Emocionar a los lectores, compartir el alma, extender el sentimiento, son estimulantes consecuencias de esa comunicación de las pasiones de la que trata en el *Discours Préliminaire* (1751) de la «Encyclopédie méthodique» («les hommes en se communiquant leurs idées cherchent aussi à se communiquer leurs passions») y con la que fundamenta su sentimentalismo estético. Gracias al «talent d'émouvoir», autor y lector se encuentran en el sentimiento del entusiasmo que el texto suscita⁵². Capmany opina de forma similar cuando en su *Filosofía de la elocuencia* (1777) afirma que «el hombre de ingenio, cuando escribe de objetos que le hacen una viva impresión, no puede dejar de comunicar a su estilo los movimientos de su alma. Por esto todos los autores ordinariamente pintan su carácter en sus escritos».⁵³ Aunque para Sebold Capmany está adelantándose al Romanticismo,⁵⁴ en realidad la idea es tan antigua como el *Arte Poética*

⁵⁰ En el sentido que le da JEAN-MARIE SCHAEFFER, *op.cit.*, pp. 243-277.

⁵¹ ANTONIO DE MURCIA CONESA, *George Friedrich Meier y el Ensayo de un arte general de la interpretación. Una hermenéutica para un mundo perfecto*, en *La ciencia literaria en tiempos de Juan Andrés (1740-1817)*, ed. de M^a José Rodríguez Sánchez de León y Miguel Amores, Madrid, Visor, 2019, pp. 151-174; véase p. 156.

⁵² ALFONSO SAURA SÁNCHEZ, *Elocuencia, sentimiento y sublime en D'Alembert*, «Estudios románicos» 7, 1991, págs. 227-248. Según Saura, D'Alembert inaugura la reflexión teórica sobre el sentimiento, al que integra en un sistema empírico de comunicación humana, «ofertando argumentos teóricos para una estética subjetiva basada en el sentimiento» (p. 247).

⁵³ ANTONIO DE CAPMANY, *Filosofía de la elocuencia*, Madrid, Sancha, 1777, p. 16.

⁵⁴ RUSSELL P. SEBOLD, *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 431: esta postura, «de la que se enorgullecerían los románticos, [...] hela aquí perfectamente definida por un preceptista neoclásico».

de Horacio (como el propio Capmany señala),⁵⁵ uno de cuyos versos («si vis me flere») sirven a Abrams como epígrafe de su *The Mirror and the Lamp*. A diferencia de D'Alembert y Capmany, que se refieren a la elocuencia, Horacio «transferred the concept of the exhibition and evocation of feeling from rhetoric into poetic» y pide al autor que llore y ría primero si quiere que su lector lo haga con él.⁵⁶ Aquella correspondencia sentimental se convertirá en una de las claves de la poética romántica, según los autores del Círculo de Coppet: la idea de que «“conmover los ánimos”, “empeñar los afectos” es imprescindible [...] para involucrar al lector en un proceso vital humano del que ambos forman parte»⁵⁷. El objetivo es el mismo que en la retórica: *movere*, *con-movere*, pero en la poética del Romanticismo buscó nuevos resortes para generar esa transmisión empática. El más inmediato fue tratar de anular la distancia entre el discurso literario y la realidad, evitar las formas conocidas del pacto de ficción (o jugar con él irónicamente) y hacer sentir a los lectores que los autores son los experimentadores de la emoción que se les contagia. Se llega así al *doble* más interesante de toda la literatura romántica: el autor y su sombra (la instancia autorial), aunados en una única figura, verdadera protagonista de la lírica. Si el autor coloca su corazón, vivo y palpitante, en las manos de quienes leen, la instancia autorial se difumina en un juego de bambalinas hasta hacer creer que ha desaparecido, que no estamos asistiendo a una representación⁵⁸.

El «énfasis en la experiencia como fuente de las relaciones de significado» (que «no es ajeno a la recepción de John Locke») coincide con la transformación filosófica del sujeto literario en sujeto ético y estético,⁵⁹ y por supuesto es indisociable del nuevo yo biográfico que asume el protagonismo del sujeto lírico. Brioschi la ha ejemplificado en

⁵⁵ «Nunca hallará el lenguaje de las pasiones aquel que lo buscare con fría serenidad. Y es ésta una verdad tan conocida en todos tiempos, y sacada tan inmediatamente de la humana naturaleza, que ha pasado a ser aforismo trivial, por no decir vulgar, el precepto de Horacio de que es menester que llores tú primero si quieres hacerme llorar». ANTONIO DE CAPMANY, *op. cit.*, p. 639.

⁵⁶ MEYER H. ABRAMS, *Romantic theory and the critical tradition*, London-Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 71.

⁵⁷ Persigue estas ideas en la poética de Alcalá Galiano el trabajo de LORETO BUSQUETS, *op. cit.*, pp. 117-137; cita de p. 129.

⁵⁸ Sin embargo, no hay mayor representación que la que se camufla, como pone de relieve Jean-Claude Bonnet estudiando las estrategias de Diderot, Rousseau o Johnson y Goethe a través de sus respectivos secretarios, que utilizaron el culto del artista y el enorme interés que suscitaba su vida en relación con su obra. JEAN-CLAUDE BONNET, *op. cit.*, pp. 307-340; en particular, pp. 315-336.

⁵⁹ No puede separarse este mecanismo empático del nuevo papel que el sensismo concede a la experiencia como garantía de autenticidad, tanto del conocimiento como del sentimiento. JEROME J. MCGANN, *The poetics of sensibility: a revolution in literary style*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 6 y 13-18. Véase también ANTONIO DE MURCIA CONESA, *op. cit.*, p. 156.

Leopardi, cuya originalidad radica, afirma, en el vínculo orgánico que su poesía genera entre lírica y experiencia, entre literatura y vida privada⁶⁰. El *Canzoniere* de Petrarca se había construido sobre un personaje cuya identidad es la primera persona y su espacio el de la introspección. La repercusión que tuvo en la idea moderna de la lírica (y que Mazzoni califica de metamorfosis)⁶¹ abrió el camino de la poesía moderna y es el precedente último de la configuración o la «invención del autor» moderno. Según ha explicado Pedro Ruiz, el *Canzoniere* franquea «las puertas del nuevo espacio [autorial]»

cuando sitúa en el plano de la sentimentalidad amorosa, lo más íntimo e irreductible de su subjetividad, el doble movimiento del *iter* y de su recomposición a través de la memoria, haciendo de la propia escritura la experiencia más profunda. [...] Petrarca desarrolla un ejercicio de ordenación hasta dar en la composición del manuscrito [...], en el que el ejercicio de composición del texto, de la forma final concebida para la comunicación, se convierte en un ejercicio de construcción de la propia identidad. La obra como vida, y la vida como obra. Reconocerse en la escritura, concebirse como autor.⁶²

La puerta franqueada por Petrarca condujo a la construcción del *autobiografismo trascendental*, denominación con la que Contini define la fórmula petrarquesca (y también se puede aplicar a la poesía herreriana).⁶³ Una nueva puerta abrirá, durante el paso a la Edad Contemporánea, el espacio del *autobiografismo empírico*, expresión directa del sujeto experiencial. Entre Petrarca y Leopardi se opera una transformación importante de la primera persona: el personaje del *Canzoniere* narra una historia alegórica y construye un itinerario ejemplar, agustiniano y estoico, cuya vida (de la que evita referirse a circunstancias precisas) no tiene significado en sí misma, sino como universal humano, *exemplum* que acabará estereotipado por la tradición, cada vez más previsible y prisionero de las normas del género, según los lectores decimonónicos sintieron en el caso de Herrera. Sin embargo, el *yo* existencial, aderezado de detalles biográficos concretos,

⁶⁰ FRANCO BRIOSCHI, *La poesia senza nome*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 104. Véase también MARIO FUBINI (*Introduzione* a su ed. de Giacomo Leopardi, *Canti*, con la collaborazione di Emilio Bigi, Torino, Loescher, 1964, pp. 8-13), donde recuerda que el título que el poeta italiano quería dar a su autobiografía era «Storia di un'anima», que se corresponde con la materia de su lírica: «la storia di un'anima mutata in canto».

⁶¹ MAZZONI, *op. cit.* pp. 76 y 82-83.

⁶² PEDRO RUIZ PÉREZ, *La invención del autor. A modo de introducción*, en *Autor en construcción. Sujeto literario en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*, ed. de Pedro Ruiz Pérez, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2019, pp. 9-36; cita de pp. 15-16. Véase del mismo autor un brillante estudio sobre el surgimiento de la conciencia autorial en la lírica española y su configuración en el periodo áureo: *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2009.

⁶³ GIANFRANCO CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, en *Varianti e altra lingüística*, Torino, Einaudi, 1979, p. 178.

no estiliza su experiencia privada en un orden ejemplar⁶⁴; es más: evita toda convención o regla. El *Canzoniere* ordena la experiencia siguiendo una construcción racional; el *Infinito* permanece fiel a las vivencias realmente experimentadas, anulando el artificio como mecanismo expresivo de la vida interior.

El cambio afectó vivamente a la expresión de la experiencia: hasta el Romanticismo la exhibición de la vida personal, aderezada de pormenores biográficos, se consideraba propia del estilo humilde. El pudor sentimental del siglo XVIII impedía la exposición de intimidades, que resultaba a los neoclásicos algo pueril y ridículo,⁶⁵ de ahí el gusto por los nombres pastoriles (Jovino, Batilo, Anfriso, Delio o Liseno sirvieron de pseudónimos a los miembros de la escuela salmantina, como mandaba la Academia de los Árcades de Roma, a la que pertenecieron). Aquel *yo* al que la retórica de los afectos va haciendo poderoso sigue escondiéndose con discreción. Pero el poeta lírico romántico ya llena sus versos con datos anecdóticos de sus propias experiencias. Éstas tienen la intención de hacer lo más inmediata y cercana posible, a través de la biografía, a la primera persona verbal; transmitir la propia emoción a la emoción de los lectores, sin ejemplaridad, sin discurso moral, desnudamente.⁶⁶

El paso del *autobiografismo trascendental* al *empírico* afectó directamente a la jerarquía de valores que ordenaba las relaciones entre texto, saber y sujeto. Si en tiempos de Herrera la autoridad se sostenía en el saber, y de él se trasladaba al texto, quedando el autor en segundo plano y sometido al dominio del saber y al protagonismo del texto, con el Romanticismo el sujeto cobra una nueva autoridad experiencial que privilegia el talento

⁶⁴ MAZZONI, *op. cit.* pp. 98, 128. Véase también FUBINI (*op. cit.*), para quien lo opuesto a Leopardi no es Metastasio, sino Petrarca.

⁶⁵ FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, pp. 231-235.

⁶⁶ Cernuda, a quien Octavio Paz o Philip Silver tienen por uno de nuestros grandes románticos, confiesa que «no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea». LUIS CERNUDA, *Historial de un libro, Obra completa. Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993, p. 660. En *Historial de un libro* descubre los resortes de esa búsqueda empática, pues una vez llegada la experiencia, el poeta tiene la pulsión, la «urgencia expresiva» de comunicarla: «una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera, como si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia». *Ibidem*, p. 626. Y no se trata solo de «dar al lector el efecto de mi experiencia, sino conduci[r]le por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado, y al fin, dejarle solo frente al resultado». *Ibidem*, p. 645. Sobre la aplicación a Cernuda de la oposición entre autobiografismo trascendental y empírico, véase GIULIANA CALABRESE, «Al mar donde me anegue». *El legado de lo infinito leopardiano en la poética de Luis Cernuda*, en *Desde el XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, ed. de Marina Bianchi, Ambra Cimardi, Ricardo de la Fuente, José Manuel Goñi, Barcelona, Calambur, 2020, pp. 63-75.

y el genio sobre la formación y el estudio, la inspiración frente al trabajo laborioso y la innovación sobre la imitación.⁶⁷ Y así, «mientras que en la época clásica el objeto de enseñanza son los preceptos retóricos, y la imagen del escritor es secundaria, en el Romanticismo [...] es entre las líneas del retrato del *poeta*, del *genio*, del *artista*... [...] donde se definen los mandamientos poéticos que ha de seguir el escritor»⁶⁸. En el cambio intervino el efecto de la incorporación al campo literario de las nuevas formas de difusión editorial y la profesionalización del escritor. Sus conductas «mercenarias» trajeron el menosprecio para un personaje rechazado por la nueva mitología romántica de la creación. Para defenderse de la condición mercantil y de la escritura como oficio, se escuda en los valores de la singularidad, originalidad, desinterés y devoción misionaria, en su elevada misión y su carácter vocacional⁶⁹. De ahí el léxico religioso con que se envuelve la actividad literaria y que no es solo decorativo, sino que proviene de la calidad vocacional que le da sentido; ya no es vista como un ejercicio ni una dedicación, sino como un poder y una misión ejercidos desde la absoluta singularidad del artista: la de inspirar el mundo y estremecer la humanidad entera.⁷⁰ Si, como afirma Díaz, «el Romanticismo elige el *poeta* frente al *hombre de letras*», también entonces, por una «lógica mayormente binaria», se opusieron lo que llama «escenografías obsoletas» y «escenografías en expansión».⁷¹ Entre las primeras, la correspondiente al estudioso y su cuidadosa lima (como Herrera); lideran las segundas el genio, superior a las reglas (Cervantes, Calderón), el héroe vitalista (Garcilaso), y también el que convierte la vida en poema, como según los románticos hacían Byron o Espronceda.⁷²

⁶⁷ NATHALIE HEINICH, *L'élite artiste Excellence et singularité en régime démocratique* Paris, Gallimard, 2005, p. 40.

⁶⁸ JOSÉ-LUIS DÍAZ, *Las escenografías autoriales románticas y su «puesta en discurso»*, en *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, op. cit., pp. 155-186; cita de pp. 176-7.

⁶⁹ PAUL BENICHOU, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1973, p. 207. (Hay traducción española: *La coronación del escritor (1750-1830). Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, FCE, 2012).

⁷⁰ PASCAL DURAND, *Hombre de letras, escritor, autor. Declinación de una función simbólica*, en *La invención del autor*, op. cit., pp. 113-130; en particular, véanse las pp. 118-124.

⁷¹ JOSÉ-LUIS DÍAZ, *Las escenografías autoriales románticas*, op. cit., pp. 159 y 163.

⁷² Esta abierta exposición de la intimidad podía sin embargo acabar en una permanente representación. McGann ha explicado cómo en la incansable *performance* de Byron, la paradoja de la autenticidad se expone como «contradiction at the core of Romantic self-integrity, through which romantic poetry opens itself to the horizon of its antithesis, to the horizon of hypocrisy». En esa contradicción, Byron muestra la «illusion in the Romantic idea(l) of spontaneity and artlessness». JEROME MCGANN, *Byron and Romanticism*, ed. de James Soderholm, Cambridge University Press, 2002, p. 117.

Este cambio jerárquico, las escenografías aparejadas y sus repercusiones en el campo literario se han estudiado ampliamente en el caso de los autores contemporáneos, pero es importante notar que los nuevos criterios (especialmente en lo que se refiere a las dicotomías originalidad/ imitación y singularidad/ identidad) se proyectaron también en la crítica del Parnaso antiguo. De un lado, los escritores contemporáneos aprenden y adoptan poses para cobrar un espacio en el nuevo campo literario, como ha estudiado Díaz;⁷³ por otro, esas mismas estrategias y «escenografías autoriales» se aplican retrospectivamente al examen y escrutinio de épocas anteriores (lo cual adquiere especial relevancia si recordamos que justo entonces se estaba llevando a cabo la construcción de la historia literaria y por tanto los patrones y hechuras del canon).

Para asegurarse un espacio en el campo literario, los autores gestionan a través de diferentes estrategias lo que Dominique Maingueneau llama «escena discursiva».⁷⁴ Pero dicha imagen no muere con la persona, sino que se alarga a través de la historia sin dejar de contaminarse de los diferentes valores que se privilegian en cada época, o de adaptarse a los conceptos que la teoría literaria incorpora en su desarrollo histórico. Depende también de las instancias de difusión, «de legitimación y de consagración»⁷⁵, que varían históricamente y que en la época romántica vivieron un momento de transformación y democratización sin precedentes, gracias al desarrollo de la imprenta y las publicaciones periódicas. Esta figura autorial, de la que no son ajenas las referencias a la biografía real del escritor, pero en la que sobre todo domina esa «imagen de autor» de carácter discursivo,⁷⁶ interviene de lleno en la comunicación literaria, pues se hace presente

⁷³ JOSÉ-LUIS DÍAZ, *Las escenografías autoriales románticas*, op. cit. pp. 176-7.

⁷⁴ DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Autor e imagen de autor en el análisis del discurso*, en *La invención del autor*, op. cit., pp. 49-66; JÉRÔME MEIZOZ, JÉRÔME MEIZOZ, *Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor*, en *La invención del autor*, op. cit., pp. 85-98; véanse pp. 86 y 91.

⁷⁵ RUTH AMOSSY, *La doble naturaleza de la imagen de autor*, en *La invención del autor*, op. cit., pp. 67-84; cita de p. 73.

⁷⁶ «Y en la que se combinan las dimensiones retóricas (en el propio texto de los escritores) y sociológica (por lo que respecta a su toma de posición en el campo literario y a la respuesta de las instituciones)». JÉRÔME MEIZOZ, op. cit., pp. 85-98; cita de p. 86. En este trabajo vuelve sobre su ensayo *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra-París, Slatkine, 2007. En él define la *postura*, que «no es únicamente una construcción autorial, ni una pura emanación del texto, ni una simple inferencia del lector. Esta revela un proceso interactivo: es co-construida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores [...] y por los públicos. En tanto imagen colectiva, esta comienza con el editor justo antes de la publicación, en esa primera formalización del discurso. La seguiremos a lo largo de la periferia del texto, desde el peritexto [...] al epitexto [...]. La postura se forja así gracias a la interacción entre el autor, los mediadores y los públicos, anticipando o reaccionando a sus juicios». Recuérdese que Proust contraponía en *Contra Sainte-Beuve* a la persona del autor, al individuo anecdótico y al escritor, tal

cuando recreamos la obra en la lectura.⁷⁷ La de Herrera estaba contaminada por unos valores en decadencia. Se presenta como un estudioso cuyas virtudes son la aplicación y el conocimiento. Sin embargo, aquella figura autorial no gozó de las simpatías románticas y su buena fama terminó con la Ilustración.⁷⁸ Necesariamente, el perfil de erudito que le había procurado a Herrera el elogio de sus contemporáneos no le resultó tan favorable cuando la revisión de valores impuso el vitalismo y la originalidad sobre el estudio solitario y la docta imitación de los antiguos. Herrera había usado en su obra de una serie de estrategias que tenían que ver con el ordenamiento de su campo literario contemporáneo, en las que no intervino tanto su biografía real como los códigos del yo autorial petrarquista. No le sirvieron de mucho dos siglos más tarde, cuando a las redes elitistas de hombres de letras sucedieron los nuevos circuitos comerciales, el concepto de *interés* ganó fuerza y la democratización impuso formas de empatía no eruditas. Ciertamente que el circuito académico de *hombres de letras* siguió estando de su parte, en particular la ya mencionada escuela de Alberto Lista, cuyos representantes más conspicuos, además de ser los únicos que seguían defendiendo la imitación, podían bien identificarse con el hombre erudito y de iglesia que fue el poeta sevillano. Sin embargo, el más romántico discípulo de Lista, José de Espronceda, iniciaba el primer canto de su poema más ambicioso, *El Diablo Mundo*, con el viejo don Pablo cerrando “con desdén” y “de golpe” todos los libros en los que había buscado siempre respuesta: de nada le han servido, ninguna verdad transmiten, son inútiles para explicar la vida, que queda más allá de ellos.⁷⁹ El anciano se transformará por el genio poético en el joven Adán, que desnudo e ignorante de toda convención se lanza a «la calle de Alcalá» para vivir en sus propias carnes aquello que no podían explicar los polvorientos libros ni la larga vida de estudioso del anciano que antes había sido, malgastando su salud sobre ellos. Su peripecia es la inversión de Clasiquino, el personaje de la famosa sátira esproncediana, al que no solo se le reprocha

y como lo construye su obra y como puede reconstituirlo el lector». ALAIN VAILLANT, *Entre persona y personaje: el dilema del autor moderno*, en *La invención del autor*, op. cit., p. 99.

⁷⁷ «[L]a imagen de autor que se produce fuera del texto interviene directamente en la comunicación literaria». RUTH AMOSSY, op. cit., p. 69. Ya MICHEL FOUCAULT (op. cit.) había señalado que la «función autor» es una condición de la recepción literaria, de las prácticas de lectura y, por ende, de la consagración e institucionalización literarias.

⁷⁸ Vaillant defiende que nunca antes del Romanticismo aparece la idea de que el escritor, encarnado en la figura del «hombre de letras», estaba «constreñido a la falsedad [...] propia a la superficialidad de la vida mundana». ALAIN VAILLANT, op. cit., p. 100. Su afirmación se sostiene en los análisis realizados en la base de datos *Frantexte*.

⁷⁹ JOSÉ DE ESPRONCEDA, *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1985, vv. 657ss.

que escriba de ovejas «sin pensar (¡oh!, ¡quién pudiera hacer otro tanto!) en la guerra de Navarra», sino del que se ridiculiza que «su Clori no era nada menos que, un ama de llaves de genio pertinaz y rabioso que con él vivía y le llenaba de apodos y vituperios a todas horas».⁸⁰

Herrera resultaba, a diferencia de Garcilaso, Hurtado de Mendoza, de Rioja, de Lope, particularmente libresco. De hecho, las alusiones a la sinceridad de otros autores clásicos no tuvieron la recurrencia y relevancia que en el caso del *Divino*. Las críticas que ya le hicieron sus contemporáneos sobre su rigidez, exceso de lima, falta de naturalidad y afectos,⁸¹ ahora se empapan de los nuevos valores y eligen un punto de vista que sirve de principal cuestionamiento: la verdad biográfica y vital de su amor. «El Romanticismo presupone la transparencia del sujeto, que permite al exégeta leer el poema como la 'expresión' (*Ausdruck*) del contenido del yo creador. Pero para eso sería necesario que el lenguaje fuera adecuado al ser y a la persona y que se pudiese conocer la persona en sí misma, con independencia de su obra».⁸²

La curiosidad por la vida, por los detalles, por la biografía, ayudan a empatizar con el autor, como favorece la nueva poética de las emociones. Si para Adam Smith, en su *Theory of Moral Sentiments* (1759), a pesar «of the pleasure of mutual sympathy» (al que dedica el segundo capítulo de su tratado), las «passions are very apt to mislead»,⁸³ para Rousseau, que desarrolla una teoría prerromántica de la simpatía basada en la sentimentalidad, son el corazón del más profundo yo. Su visión de las relaciones entre el yo y la sinceridad, que empiezan a apuntar en la Ilustración, llegan a su eclosión revolucionaria en el periodo romántico cuando se hacen equivaler identidad, sentimiento y expresión sincera.⁸⁴ El yo del autor se significa como verdadero a través de la

⁸⁰ JOSÉ DE ESPRONCEDA, *El pastor Clasiquino*, «El Artista» 1, 1835, pp. 251-252.

⁸¹ Los prologuistas de *Versos* ya se sintieron en la necesidad de defender a Herrera de una acusación que debía ser común en la época: «Los versos que hizo en la lengua castellana [...] tienen nervios y fuerza, y esto no sin venustidad y hermosura; ni carecen de afectos, como dicen algunos, antes tienen muchos y generosos»; «los versos de Fernando de Herrera no parezcan a los ojos de muchos afectuosos». FRANCISCO DE RIOJA, *op. cit.*, en FERNANDO DE HERRERA, *Poesía castellana original completa*, ed. crítica de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 479-486; cita de p. 481 (la cursiva es mía). Véase también p. 486, sobre la «pureza de afectos» de la poesía herreriana.

⁸² DOMINIQUE COMBE, *op. cit.*, p. 129.

⁸³ ADAM SMITH, *The Theory of Moral Sentiments*, New York, Dover, 2006, p. 239.

⁸⁴ TIM MILNES, KERRY SINANAN, *op. cit.*, pp.7-8. Guilhamet ha estudiado el ascenso de la sinceridad como virtud en la Inglaterra del siglo XVIII, hasta su conformación como un ideal literario, del que trata en el capítulo *Sincerity and Romanticism*: LEON GUILHAMET, *The Sincere Ideal: Studies on Sincerity in Eighteenth-Century English Literature*, Montreal-London, McGill-Queen's University Press, 1974.

comunicación emocional ajena a las convenciones formales de las reglas: la idea de ser uno mismo, no contaminado por convencionalismos, es profundamente romántica. No es así de extrañar que las biografías ganen espacio en todo tipo de obras y se conviertan en un género de moda.

Aunque la fórmula de breve presentación de la biografía antecediendo a la obra de un autor es muy antiguo (ya fue empleada en el *Cancionero de Baena*), se convierte en mecanismo casi obligado en el siglo XIX. La biografía, como la autobiografía, se instalan como «a corollary to the Enlightenment and its legacy, and which features a rational and representative “I” at its center».⁸⁵ La Ilustración española ya demuestra el progresivo desarrollo de este interés biográfico: Mayans escribió «las vidas de grande número de hombres sabios e ilustres; es el que ha compuesto la del Deán D. Manuel Martí, Fr. Luis de León, Don Antonio Solís, Miguel de Cervantes Saavedra, Juan Luis Vives, D. Nicolás Antonio, Tomas Vicente Tosca, etc.»⁸⁶. Luis José Velázquez había propuesto que la *Colección de las mejores poesías castellanas desde los orígenes de la buena poesía hasta el tiempo presente* que iba a dirigir debía ordenarse colocando al comienzo de la obra de cada autor, y como presentación de sus textos, «una breve razón de la vida y escritos del poeta, con el año y lugar de su nacimiento y muerte, etc., y si pudiese ser también su retrato»⁸⁷. Su traductor alemán, Dieze, explica en el prólogo que sus mayores esfuerzos se han centrado en las biografías, desde las que pretende aproximarse al carácter de los poetas; sus notas a Velázquez suelen sobre todo añadir anécdotas y datos diversos sobre los autores.⁸⁸ Moratín escribe su *Vida de Guillermo Shakespeare* precediendo su

⁸⁵ LEIGH GILMORE, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2001, p. 2. Se suele considerar que Lytton Strachey inaugura con *Eminent Victorians* (1918) la «edad de oro de la biografía» (J. C. DAVIS e ISABEL BURDIEL, *Introducción a El otro, el mismo: Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, ed. J. C. Davis e Isabel Burdiel, Universitat de València, 2005, p. 11), pero es también comúnmente aceptado que sus raíces contemporáneas remiten a las postrimerías de la Ilustración, con la aparición de las *Confessions* de Rousseau, finalizadas en 1770; pocos años después Goldoni saca sus *Mémoires* (1787), Gibbon las *Memoirs of my Life* (1796), Alfieri escribe su *Vita* (terminada en 1803) y Goethe empieza su *Dichtung und Wahrheit* (en 1809).

⁸⁶ ANTONIO JOSÉ CAVANILLES, *Observaciones sobre el artículo España de la Nueva Encyclopedia*, Madrid, Imprenta Real, 1784, p. 41.

⁸⁷ JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Martín Sarmiento (1695-1772) y Luis José Velázquez (1722-1772) en los orígenes de la historia literaria española*, en *Gramática, canon e historia literaria (1750 y 1850)*, ed. de Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán, Madrid, Visor, 2010, pp. 11-48; cita de p. 41.

⁸⁸ CARMEN CALZADA, *El Siglo de Oro bajo la mirada de Johann Andreas Dieze: análisis de sus notas sobre algunos poetas del siglo XVI*, IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019), Universidad de Navarra, Pamplona, 16-17 de diciembre 2019.

traducción de *Hamlet*⁸⁹, con todo lo que implica de perspectiva para la lectura del drama. Y Quintana publica el primer tomo de las *Vidas de españoles célebres* en 1807, con gran aceptación e incluso aplauso extranjero⁹⁰. Cuando Maury publica su *Espagne Poétique* (París, 1826), hace preceder los poemas de una presentación biográfica de los distintos autores que será aprovechada después por otras colecciones⁹¹. Pocos años después, los rostros de los escritores se repiten en las revistas ilustradas, retratos reales o imaginarios, a veces partiendo de una tradición que los representa, a veces, inventando su efigie.⁹² A su vez, las publicaciones periódicas, que van ganando cada vez mayor presencia editorial, dejan un gran espacio a las biografías, para acercar a sus lectores a las vidas e imágenes de los escritores:

en el gran bazar literario decimonónico, en el que la explosión de la novela popular francesa había globalizado el mercado lector de la mano de autores como Alexandre Dumas o Eugène Sue, el interés por lo *íntimo*, la curiosidad por la instancia creadora de las novelas que atrapaban la voluntad del público lector se acrecentaba y llegaba también a la crítica que, fundamentalmente de la mano de Sainte-Beuve, esgrimía la vida autoral como una máquina explicativa de la obra»⁹³.

El apogeo de la producción biográfica convierte la vida—como señala Pura Fernández— en «máquina explicativa» de la obra y protagonista de todo el espacio literario, sometido a la figura autoral. Al tiempo, la equivalencia entre sujeto lírico y la persona real que lo conforma fue generando inevitablemente estereotipos sobre el artista creador que fueron industrializó en el género de las vidas de autor⁹⁴.

⁸⁹ ÁNGEL-LUIS PUJANTE, *Shakespeare llega a España. Ilustración y Romanticismo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2019, pp. 90-91. PILAR REGALADO KERSON, *Moratin y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés*, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1986)*, publ. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989. <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_ix.htm>

⁹⁰ «Quintana is, perhaps, the only living writer of Spain, who has endeavoured to approximate the biography of her great men to the object which Plutarch had in view: his lives of illustrious Spaniards, published in 1807, is one of the most valuable historical works in the language, and pre-eminently calculated to animate the youth of Spain, in the path of true glory». EDWARD BLAQUIERE, *An Historical Review of the Spanish Revolution*, London, G. & W. B. Whittaker, 1822, Letter XV, p. 517.

⁹¹ Por ejemplo, la de JEREMIAH HOLMES WIFFEN, *Castilian poetry*, en *Foreign Review*, 1828, vol. I, pp. 49-84, que usa constantemente referencias biográficas para explicar la obra de los autores.

⁹² JEAN-CLAUDE BONNET, *op. cit.*, pp. 307-340, traza un recorrido francés del «tema biográfico, que se impone cada vez más a mitad del siglo XVIII, y particularmente en las recopilaciones de vidas, los numerosos repertorios y todas las formas de compilación», con las que demuestra «cómo, a partir de 1750, se implanta [en Francia] el famoso dispositivo “el hombre y la obra”, que [...] se impondrá como el principio del método biográfico y de la historia literaria» (pp. 312-313).

⁹³ PURA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 269.

⁹⁴ JOSE-LUIS DIAZ, *L'homme et l'œuvre*, *op. cit.*, pp. 6-7, 102 y 112. Caparrós ha explicado muy bien el caso de Espronceda: «desde la perspectiva de su recepción, la validez del poema descansa de modo sustancial sobre el fenómeno de identificación entre el plano real y el plano literario. Ya escribía Larra en el año clave de 1835: “¿Qué significa escribir cosas, que no cree, ni el que las escribe, ni el que las lee?”

Leyendo a Herrera: vida y versos

La crítica romántica proyecta la biografía sobre el texto y la convierte en una manera de entender la obra, esencial para la interpretación correcta de las palabras: hay que leer la obra como un testimonio vital. Y, en un recorrido de dirección inversa, los versos sirven para asomarse al sujeto experiencial que los escribe, para observar su vida. En el caso de Herrera, y según los parámetros románticos, la biografía no coincidía con la poesía. Es más, puesto que la biografía escaseaba, se recurrió a la imagen autorial que de él se había heredado, y la suya de erudito (con todo lo que implicaba ello en este momento de cambio de paradigmas) no casaba bien con la de enamorado, ni tampoco su cuidadoso quehacer con la intensidad emocional. Gallardo se atreve a afirmar que «la potencia fuerte de Herrera no fue la sensibilidad», por lo que no tenía sentido que «contra su vocación, se empeñ[ara] en hacer toda su vida versos de amor». El resultado de esa disonancia entre carácter y escritura había ido en su contra: «siendo flojo galán, ¿cómo podía ser fuerte poeta?». ⁹⁵ El abate Marchena coincide con Gallardo cuando en sus *Lecciones* se queja de que «no es posible leer cuatro versos de las perpetuas lamentaciones amorosas de Herrera, que de ellas ha llenado todas sus perdurables elegías, sin convencerse de que nunca quiso, ni era capaz de querer, ni de formarse idea de lo que constituye el amor». ⁹⁶ Gallardo osa hacer afirmaciones lo suficientemente fuertes sobre el carácter del hombre que escribe como para concluir que la suya no es «poesía del corazón» y Marchena está usando de sus versos para reconstruir la biografía. Años después, en un volumen de historia literaria de importante difusión, Adolfo de Castro también partía de la obra para construir la biografía; para él, «la poca vehemencia con que están escritos estos versos [amorosos] revela que en el poeta no había la pasión que

Para sus contemporáneos, poco o nada acostumbrados a la irrupción de los datos sensibles de la vida cotidiana en la lírica, era casi inevitable entender los poemas como prolongación de su vida». LUIS CAPARRÓS ESPERANTE, *Espronceda y la conciencia del sujeto lírico, José de Espronceda en su centenario (1808-2008)*, ed. de Miguel Ángel Lama y José Luis Bernal, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2009, 79-102; cita de p. 85. La construcción artística del personaje vital esproncediano tuvo mucho éxito, hasta el punto de que Antonio Ferrer del Río, al año siguiente de su muerte, «confunde de manera deliberada el sujeto poético con el sujeto histórico en la necrológica que escribe para *El Laberinto*» y llega a la confusión de que el personaje literario fue reemplazando al hombre real. *Ibidem*, pp. 6-7, 102 y 112.

⁹⁵ BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *El Criticón. Papel volante de Literatura y Bellas Artes*, Madrid, Sancha, 1835, vol. III, p. 64.

⁹⁶ JOSÉ MARCHENA, *Lecciones de filosofía moral y elocuencia; o colección de los trozos más selectos de poesía, elocuencia, historia, religión y filosofía moral y política, de los mejores autores castellanos*, Burdeos, Impr. Don Pedro Baume, 1820-1821, 2 vols., vol. I, p. XXXIV.

nos cuentan los que han tratado de su vida. No creo que Herrera tuviese amor sensual, y aun estoy por decir que ni platónico. En sus versos amatorios todo es arte; todo arte, nada entusiasmo». ⁹⁷ El dictamen sobre la vida implicaba un duro juicio de valor sobre la obra, hasta desacreditarla en gran parte; apenas quedaba a salvo (como ya se ha señalado) la tocada por el estro sublime, que sí permitía seguir teniendo al poeta por *Divino*. No así su lírica amorosa, desdeñada como un mero ejercicio formal e imitativo. En general, toda la poesía petrarquista de tema erótico fue considerada un ejercicio de pura metafísica, abstracto y vacío de verdad corporal. ⁹⁸ Cuando Gallardo incluía entre sus críticas el que «Herrera además tenía tocados los cascos de la poesía platónica de Petrarca, ¡¡que tantos buenos ingenios nos ha echado en España a perder!!», ⁹⁹ se refería a un desprestigio general del modelo lírico-amoroso que había comenzado a notarse ya durante el último tercio del siglo XVIII. En la *Epístola a sus amigos de Salamanca* (1776), Jovellanos anima a sus amigos Batilo, Delio y Liseno a que abandonen la poesía amorosa y se concentren en temas de mayor calado y profundidad. ¹⁰⁰ Su invitación ha de entenderse también como una solicitud moral por la que sitúa la función del ejercicio poético en el marco de la colectividad, del bien común, y no como un juego privado: «El nuevo modelo que predicán estos innovadores es el de una poesía más comprometida con el entorno social». ¹⁰¹ Estala, desde su posición de *Censor mensual* en «Diario de Madrid», ¹⁰² fue

⁹⁷ *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, BAE, Madrid, p. V.

⁹⁸ Sobre la dualidad corporeidad/ abstracción que subyace bajo «el constante juego de la (des)aparición del autor», véase AINA PÉREZ FONTDEVILA y MERI TORRAS FRANCÉS en *Hacia una biografía del concepto de autor*, en *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, op. cit., pp. 11-53.

⁹⁹ BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *El Crítico*, op. cit. p. 64.

¹⁰⁰ [...] ¿Siempre, siempre
 dará el amor materia a nuestros cantos?
 ¡De cuántas dignas obras, ay, privamos
 a la futura edad por una dulce
 pasajera ilusión, por una gloria
 frágil y deleznable, que nos roba
 de otra gloria inmortal el alto premio!
 No, amigos, no; guiados por la suerte
 a más nobles objetos, recorramos
 en el afán poético materias
 dignas de una memoria perdurable.

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS, *Epístola a sus amigos de Salamanca*, en *Poesías*, ed. de José Caso González, Oviedo, CSIC, 1961, p. 124.

¹⁰¹ JOSÉ CHECA BELTRÁN, *Recepción de modelos líricos áureos en el siglo ilustrado*, en *Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del siglo de oro de 1700 a 1850*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 51-80; cita de p. 69.

¹⁰² M. ELENA ARENAS CRUZ, *Pedro Estala como “Censor Mensual” en el «Diario de Madrid» (1795-1798)*, «Revista de Literatura», 62 (2000), nº 124, pp. 327-346.

más sarcástico en sus críticas a la poesía amorosa, que también se deslizan en el prólogo a la edición de Herrera.¹⁰³ Le seguirá Quintana, cuyas censuras a «la manía petrarquesca» recorren gran parte de su obra crítica: «¿Qué decir de Herrera, que empleaba en quejas, suspiros y lamentos un espíritu tan elevado y una dicción tan severa? ¿Qué, en fin, decir de todos ellos, envueltos casi siempre en asuntos frívolos y extravagantes, sin hacer jamás servir la Poesía, o no acertarla a aplicar, a los grandes objetos a que debe destinarse?». ¹⁰⁴ Frente a lo que considera formalismo pueril de los clasicistas ortodoxos, Quintana defiende una poesía más atenta a las ideas, «los asuntos y los pensamientos». ¹⁰⁵ Lista, otro gran defensor de Herrera, opina lo mismo y tampoco duda en quejarse de su afición a la poesía amorosa de estirpe petrarquista:

Herrera, que cuando cantó a su Heliodora no hizo más que seguir desmayadamente al amador de Laura, se sobrepone a él tanto como el vuelo del águila al de la tímida paloma cuando aplaude la victoria de Lepanto o lamenta la derrota de los portugueses en las orillas del Luco. ¿Por qué no escribió más que dos composiciones de esta clase, y en casi toda su carrera poética obligó su genio gigantesco a encerrarse en las reducidas dimensiones del platonismo, casi agotado ya por el cantor de Valclusa?¹⁰⁶

El rechazo a la lírica amorosa de estirpe petrarquista se hizo general al interpretarse como melindre artificioso, ajeno a cualquier sentimiento real, y que alejaba a la poesía de su misión social, pedagógica y nacional. En ello estaban de acuerdo tanto Quintana, como Blanco White, Reinoso, Lista o Berguizas, en cuya crítica caben lo mismo Herrera que Petrarca:

Da lástima ver en las agradables composiciones del Petrarca tantas imágenes vivas, expresiones bellas y sonoros versos mal empleados en amores y más amores, y tantos bellísimos sonetos y elegías de nuestro divino Herrera en el mismo desatinado frenesí, cuando sus canciones nobles y elevadas muestran cuánto

¹⁰³ Entre las críticas más ácidas, la que compara precisamente los usos de los poetas del día con el amor de don Quijote por Dulcinea. PEDRO ESTALA, *Concluye el juicio de los Diarios de Noviembre*, «Diario de Madrid», lunes, 7 de diciembre de 1795, p. 2080: «*Los desvíos por vuestro amor* del día 20 son, tan dulces, almibarados y fresquitos, que me han empalagado, helado, fastidiado y... qué se yo que más. Deben de creer estos poetillas de caramelo que al público le interesarán tanto sus ridículos amoríos como a sus Dulcineas. Que pierdan su tiempo neciamente en hilarse el cerebelo para componer sandeces con que divertir a sus trongas, vaya en hora buena; pero muy en hora mala si quieren que traguemos sus boberías [...]. Pues no digo nada del Pastor antiguo, que [...] vuelve a darnos parte de sus amores. ¿Y qué nos importa que vuestra mercé esté mal ferido de punta de ausencia, o que rabie y reviente de celos, ausencias, rigores, desdenes, favores, y las demás necedades, que son el asunto perpetuo de los poetas enamorados? ¿No hay asuntos más dignos en que emplear la poesía?»

¹⁰⁴ QUINTANA, *Prólogo*, en *Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces*, colección de Ramón Fernández, vol. XVIII, Madrid, Imprenta Real, 1797, p. 4.

¹⁰⁵ VID. J. CHECA, *Quintana y la historia literaria*, «Ínsula», 744, 2008, *Monográfico: Literatura y política: Manuel José Quintana (1772-1857)*, pp. 9-12; cita de p. 10; también PEDRO RUIZ PÉREZ, *Vuelos y raptos poéticos: Estala, Herrera y lo sublime*, «Bulletin Hispanique», 104, 1, 2002, pp. 391-423; cita de pp. 398-399.

¹⁰⁶ ALBERTO LISTA, *Carácter de la poesía oriental*, en *Ensayos*, de Leonardo Romero Tobar, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, p. 29.

mejor pudo emplear su alto y vivo ingenio, su imaginación fecunda y brillante, su elocución grandiosa y noble y su versificación armoniosa.¹⁰⁷

La primera persona del petrarquismo tenía algo de abstracción en su posición ejemplar que facilitó la imitación de una larga escuela de poetas que convirtieron en lugares comunes, por repetición, las supuestas experiencias personales. El personaje acaba convirtiéndose en un disfraz y las referencias a su vida en un recurso, según los códigos del género. El mismo Herrera apunta en las *Anotaciones* lo que ya era una convención:

Y porque los escritores de versos amorosos o esperan, o desesperan, o deshacen sus pensamientos, y inducen otros nuevos, y los mudan y pervierten, o ruegan, o se quejan, o alegran, o alaban la hermosura de su dama, *o explican su propia vida*, y cuentan sus fortunas con los demás sentimientos del ánimo, que ellos declaran en varias ocasiones, conviniendo que este género de poesía sea mixto, que ahora habla el poeta, ahora introduce otra persona, es necesario que sea vario el estilo.¹⁰⁸

El Pinciano confirma la naturaleza artificiosa de ese código biográfico ficticio, convertido en recurso tipificado, cuando en la *Philosophia Antigua Poética* explica las posibles variantes del tema amoroso:

Tiene varios sujetos según las lamentaciones del poeta y las causas dellas, porque agora se quejan, agora abominan los días y tiempos, agora hazen votos, agora *cuentan sus vidas*, agora lloran, agora en medio de sus llantos no caben de regozijo, y esto, especial, acontece a los amantes; dexo las comparaciones que hazen de sí a sus contrarios, y aun las amenazas y maldiciones, y los acogimientos y alabanzas de sus damas; y, en suma, el que quisiere poner en número determinado esta materia, podría poner el número de los pensamientos de los *vacíos enamorados*.¹⁰⁹

El Romanticismo creyó desenmascarar a esa primera persona petrarquista como un falso postizo e insistió en que todas aquellas especulaciones y quejas se reducían a una metafísica huera, término con el que unos y otros se refieren a los códigos petrarquescos. Desde Quintana, que encuentra «en todos los versos que dedicó [Herrera] a este objeto [amoroso] [...] un inconveniente, que es dar en una *metafísica* nada inteligible, en un alambicamiento de penas, dolores y martirios *muy distante de la verdad y de la naturaleza*, y que por lo mismo ni interesa ni conmueve».¹¹⁰ De nuevo se hace referencia

¹⁰⁷ FRANCISCO PATRICIO DE BERGUIZAS, *Obras poéticas de Píndaro en metro castellano con el texto griego y notas críticas*, Madrid, Imprenta Real, 1798, pp. 205 y 26. Compárese con los comentarios del propio Lista en *Carácter de la poesía oriental*, *op. cit.* p. 29; o con los de FERMÍN DE LA PUENTE Y APEZECHEA, *Discurso*, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁸ FERNANDO DE HERRERA, *Anotaciones*, ed. Antonio Gallego Morell en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 417. La cursiva es mía.

¹⁰⁹ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, II, p. 246. La cursiva es mía.

¹¹⁰ MANUEL JOSÉ QUINTANA, *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Madrid, Gómez Fuentenegro, 1807, vol. I, p. XLIV. Añade Quintana: «su dicción demasiado estudiada y esmerada peca casi siempre por afectación, y no pocas veces por obscuridad. El estilo y lenguaje del amor quieren ir mas descargados y ligeros para ser graciosos y delicados. Así Herrera, que sin duda amaba con vehemencia y con ternura, parece al decir sus sentimientos, mas ocupado del modo de

a la falta de interés de la poesía herreriana amorosa en el *Pasatiempo crítico*, por su «*metafísica* de amor», «seca y árida»¹¹¹. Incluso Maury, en la *Espagne poétique* (1826), aunque parece no dudar de la sinceridad de pasión amorosa del poeta, se queja de que sin embargo no supo trasladarla a los versos, impregnados de «*cette métaphysique subtile d'un amour platonique*»: «*toute sa vie, pénétré d'un sentiment passionné; mais ses vers ne le sont pas*».¹¹² Para Fermín de la Puente y Apezechea, la causa de ello es que dicha pasión fue ficticia, una invención a la manera de los que, como explicaba don Quijote a Sancho, imaginan a sus Filis y Galateas para tener ocasión de hacer versos: «Y es verdad que Herrera, abrigando en su alma amores imposibles, o *acaso más bien imaginando que amaba*, consume sus fuerzas no en la poesía, sino en la *metafísica* del amor».¹¹³

Entre las opiniones de Quintana y las de Fermín de la Puente se ha operado un cambio sutil pero trascendental: Quintana recoge las viejas críticas al exceso de lima y se concentra en la aspereza de los versos (frente a la dulzura y suavidad que se alaba en Garcilaso, por ejemplo), que por ese defecto de forma no saben trasladar la emoción, de la que sin embargo ni él ni Maury dudan. Pero pronto esa censura pasa a ser una crítica a la verdad biográfica y sentimental: la causa de que no despierten interés reside en que el poeta no estaba en realidad enamorado. La crítica a la poesía amorosa de Herrera acaba sosteniéndose en una supuesta lectura de su biografía: como el Clasiquino de Espronceda, como los poetas de los que hablaba don Quijote, Herrera es falso y no siente ese amor. ¿Cómo se ha llegado a esta conclusión, si la biografía del poeta no permite confirmar la naturaleza de sus relaciones con la duquesa de Gelves? Por una lectura biografista de los versos, convertidos en material del que deducir la vida. Para De la Puente el criterio de la belleza no es suficiente para lograr la relación empática y la comunicación poética con el lector:

No es decir que en sus elegías no haya mil delicadas bellezas, ni que no existan primorosas conquistas para la lengua; pero carecen por lo general de sentimiento, y he aquí la causa de que no interesen, y por tanto la de que no se lean. No parece sino que el poeta mismo lo conocía, y juzgaba con exactitud de la vanidad de estos pensamientos, que acaso buscaba como distracción de otros afanes¹¹⁴.

expresarlos, que del deseo de interesar con ellos; y a esto debe atribuirse que sea de nuestros poetas el que menos versos amorosos ha hecho propios para andar en boca de las gentes» (pp. XLIV- XLV).

¹¹¹ JOHANN NIKOLAUS BÖHL VON FABER, *Pasatiempo crítico*, XXII, Cádiz, Carreño, 1820, p. 105.

¹¹² JUAN MARIA MAURY, *Espagne poétique. Choix de Poésies castillanes [...] mises en vers français*, Paris, Mongie, 1826, vol. I, p. 191.

¹¹³ FERMÍN DE LA PUENTE Y APEZECHEA, *op. cit.*, p. 252. La cursiva es mía.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 253.

En su argumentación, De la Puente remite a los versos del propio poeta, en los que dice: «Que todo cuanto pienso y cuanto veo / es dar aliento a la amorosa llama, / dar vigor sin provecho al devaneo». Los versos le confirman que ese *devaneo* amoroso solo es una vana actividad para distraerse de «otros cuidados» más graves, en los que no se aventura a entrar «recordando que no escribimos su biografía»¹¹⁵. Pero aquellos mismos versos sirvieron a otro discípulo de Lista para argumentar lo contrario: Fernández Espino especulaba novelescamente en su *Curso histórico-crítico de la literatura española* (1871) sobre los amores de Herrera, atribuyéndole al poeta una conmovedora historia amorosa sin otra base que la que de su poesía quiere deducir el crítico:

no es amor el móvil que anima al poeta, es la exaltación y arrebató que producen en su espíritu las gracias seductoras y la grandeza de sentimientos de la hermosa y noble dama. Podría creerse, por lo mismo, si no fuera porque las alusiones y epítetos con que describe el objeto de sus amores en sus demás poesías son los mismos que ha usado en la composición a la Condesa, que ésta y aquél eran sujetos diferentes; mas no siendo así, parece indudable que fueron uno mismo. Como no hay dato alguno en su vida que pueda esclarecer esta materia, sus versos, reflejo vivísimo de su amor, son a la vez la única historia que puede servir de guía en este punto. El trato, la discreción y brillante hermosura de la Condesa, todo junto, en una imaginación como la de Herrera, debieron primero fascinar su mente, y abrasar después su corazón¹¹⁶.

El debate sobre la poesía herreriana trascendió las fronteras españolas y llegó a los primeros hispanistas europeos. Wiffen distingue al Herrera auténtico (el poeta nacional de las canciones) del falso (el amoroso), afirmando que “To us he often appears pompous and inflated where the subject calls solely for simplicity and ease, and we cannot endure the frigid refinement of his love verses: yet we can allow these faults to detract nothing from the merit of his successful adventure into that more original and national path of poetry”.¹¹⁷ Antoine de Latour también piensa que es en las odas a la batalla de Lepanto o a la muerte del rey don Sebastián donde Herrera expresa sus emociones más auténticas.¹¹⁸ Bouterwek compara la emoción verdadera de Montemayor con la rigidez de Herrera: si el primero tuvo el genio suficiente para mostrar la verdad de sus sentimientos, el del sevillano solo asoma en las canciones, que sí son francas y honestas, como también opinaba –o repetía– Sismondi. Para Bouterwek, la obra de Montemayor posee verdadero

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 296.

¹¹⁶ JOSÉ FERNÁNDEZ ESPINO, *Curso histórico-crítico de la literatura española*. Sevilla, Imprenta y librería, Calle las Sierpes, 1871, p. 712. En las pp. 714-717 Fernández Espino continúa fantaseando sobre la naturaleza de las relaciones amorosas entre Herrera y la condesa de Gelves, siempre a partir de su interpretación de la obra del poeta.

¹¹⁷ JEREMIAH HOLMES WIFFEN, *op. cit.*, pp. 44-84; cita de p. 64.

¹¹⁸ ANTOINE DE LATOUR, *Francisco [sic] de Herrera*, en *Études sur l'Espagne: Séville et l'Andalousie*, París, Michel Lévy Freres, Libraires-Éditeurs, 1855, p. 202.

interés, por su falta de afectación y por la presencia del propio poeta y de sus sentimientos reales («the emotions of his soul») en los versos. Según el alemán (en la traducción de Thomasina Ross),

The *Diana* of Montemayor is one of the few romantic works which belong entirely to the soul of the inventor, which are imbued throughout with individual interest, and which on that very account exercise the more influence over unsophisticated minds, because the author possessed sufficient poetic genius successfully to convey the joys and sorrows of his own heart under the forms of a general interest. [...] This composition, in which it is easy to recognize the uncultivated genius of a poet, who, to give vent to the emotions of his soul, deemed it necessary to wander through the whole region of romance.¹¹⁹

Para Bouterwek, la «pastoral *truth* of these compositions» demuestra que la obra de Montemayor no es imitativa. Su lenguaje nunca es elaborado o afectado, y solo cuando introduce conceptos de filosofía amorosa se tiñe de cierta «scholastic formality».¹²⁰ Herrera sin embargo aparece presentado como un autor muy distinto («a poet very different in character from Montemayor»),¹²¹ cuyo perfil de sabio erudito y hombre de estudios oscurece cualquier otro de sus rasgos vitales. Especula sobre la verdad de su relación amorosa, para concluir en un juicio general sobre su obra que está condicionada por la supuesta falta de vida: su inspiración «was theoretically constructed on artificial principles» y «his poetry everywhere presents marks of affectation». La traductora al inglés anota la falta de datos fidedignos sobre la biografía herreriana: el alemán ha usado los que proporciona Nicolás Antonio y Sedano en el *Parnaso*, pero todos ellos parecen ser más conjeturas que auténticamente históricos.¹²² Esa falta de biografía, combinada con la falta de vitalidad de su poesía, roba a Herrera la posibilidad de ser un poeta interesante.

La biografía de Mary Shelley

¹¹⁹ FRIEDRICH BOUTERWEK, *History of Spanish and Portuguese literature*, Thomasina Ross, (trad.; ed.), London, Boosey and sons, 1823, pp. 218 y 221.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 224-227.

¹²¹ *Ibidem*, p. 228.

¹²² «Even this slender notice of the life of Herrera, which is partly extracted from Nicolas Antonio, and partly from the seventh volume of the *Parnaso Español*, seems to be rather matter of conjecture, than historically authentic». THOMASINA ROSS, nota a FRIEDRICH BOUTERWEK, *op. cit.*, p. 229.

Cuando Mary Shelley acometió la biografía de Herrera no pudo sustraerse a estas conjeturas sobre su vida amorosa y el sentido para ella otorgaban a su poesía. Las páginas que dedicó al sevillano fueron incluidas en la colección popular *The Cabinet Cyclopædia*, dirigida por Dionysius Lardner, y salieron en los volúmenes dedicados a *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men*.¹²³ Lardner fue un gran divulgador irlandés, profesor de Historia Natural y Astronomía en la Universidad de Londres, cuya obra más conocida fue *The Cabinet Cyclopædia*, de 133 volúmenes (1829-1846), en los que colaboraron desde Walter Scott a Mary Shelley, y que pretendía servir a la educación de la clase media británica. Varios de los volúmenes de la enciclopedia se dedicaron a contar las *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men*. Mary Shelley se encargó casi al completo de las biografías de los literatos españoles, portugueses, italianos y franceses, recogidas en los volúmenes *Italian Lives* (63 y 71 de la colección), *Spanish and Portuguese Lives* (96), y *French Lives* (volúmenes 105 y 117), que tuvieron una productiva difusión comercial –se vendieron mejor que sus novelas–¹²⁴ y sirvieron a la autora para sanear sus dificultades económicas.¹²⁵

Las biografías españolas en particular se debieron todas a su pluma; las fue componiendo desde 1835 (año en el que salieron las *Italian Lives*) hasta su publicación en noviembre de 1837. Durante ese tiempo también escribió su última novela (*Falkner*) y comenzó la *Life of William Godwin* tras la muerte de su padre; a pesar de que las *Spanish Lives* debieron exigirle un esfuerzo menor que estos otros trabajos con los que las simultaneó (así lo cuenta ella misma de sus *French Lives*), fueron sin embargo también una obra profundamente personal en la que se hacen explícitas todas sus ideas literarias.¹²⁶

¹²³ DIONYSIUS LARDNER, *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain, and Portugal*, London, Longman & co., 1835-37.

¹²⁴ ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *Mary Shelley y el Fénix: razones y espíritu de la Literary Life de Lope de Vega (1837)*, «Atalanta», 3/2, 2015, pp. 21-36; véase p. 24. Vargo proporciona datos precisos sobre el pago recibido de Lardner («For her work she seems to have been paid the sum of £205») y las ventas de la obra en relación con otros títulos. LISA VARGO, *Editor's Introduction Spanish and Portuguese Lives*. En: *Mary Shelley's Literary Lives and Other Writings*. Vol. 2. ed. de Lisa Vargo y Clarissa Campbell Orr, London, Pickering & Chatto, 2002, p. XXV, nota 24.

¹²⁵ Véase LIA GUERRA, *Mary Shelley's Contributions to Lardner's Cabinet Cyclopaedia: Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy*, en *British Romanticism and Italian Literature: Translating, Reviewing, Rewriting*, ed. Laura Bandiera y Diego Saglia. New York, Rodopi, 2005; GREG KUCICH, *Mary Shelley's Lives and the Reengendering of History*, en *Mary Shelley in Her Times*, Betty T. Bennett y Stuart Curran (eds.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

¹²⁶ LISA VARGO, *op. cit.*, p. XV.

Para entonces sus conocimientos de español, que había empezado a estudiar durante su estancia en Italia, le permitían leer tanto a los autores como a sus críticos en el original. Aquellas lecturas no hacían sino prolongar el interés por la Península y su cultura que había heredado de sus padres: en 1785 Mary Wollstonecraft vivió en Portugal, y Godwin fue siempre un gran lector de nuestros autores, como demuestran las influencias visibles en sus propios escritos.¹²⁷ Incluso su hermanastro Charles Clairmont estuvo trabajando como tutor en Valencia durante los mismos años en los que Mary se entregó al estudio del español. En el empeño (facilitado por sus buenos conocimientos de italiano) fue animada por María Gisborne en 1818, cuando los Shelley se inician en su aprendizaje nada menos que con la obra de Calderón.¹²⁸ Sus cartas dan noticias de que en 1820 estaba leyendo tanto al dramaturgo como a Cervantes en su lengua original.¹²⁹ Tres lustros más tarde pudo leer sin grandes dificultades tanto a la veintena de autores sobre los que debía escribir las biografías como la bibliografía donde recabar datos sobre sus vidas.

El conjunto de personajes reunidos en el volumen «representa de manera bastante precisa lo que se consideraba el canon del Siglo de Oro español en la Europa romántica y que además salió de la pluma de una de las escritoras más influyentes y cultas del momento».¹³⁰ Boscán, Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Luis de León, Herrera, Sá de Miranda, Jorge de Montemayor, Castillejo, Cervantes, Lope de Vega, Vicente Espinel, Esteban de Villegas, Góngora, Quevedo, Calderón, Ribeiro, Gil Vicente, Ferreira y Camoens (no es suya la de Ercilla, de autor desconocido). La de Herrera comparte capítulo con la de Sá de Miranda, Montemayor y Castillejo, y aunque no tiene la misma envergadura crítica que la de Lope de Vega o Cervantes, resulta muy útil para comprobar los ojos románticos con los que se observó a Herrera.

¹²⁷ BURTON R. POLLIN, *William Godwin's «Fragment of a Romance»*, «Comparative Literature», XVI, 1964, pp. 43-4. Según Pollin, la novela *Caleb Williams* (1793) tiene indudables deudas con el *Guzmán de Alfarache*, que la propia Mary Shelley debió leer también. Godwin escribió además obras ambientadas en España (como su segunda novela: *St. Leon: a Tale of the Sixteenth Century*, de 1799) e hizo sus pinitos con el romance.

¹²⁸ NORA CROOK, *General Editor's Introduction*, en *Mary Shelley's Literary Lives and other Writings*, vol. 1: *Italian Lives*, London, Pickering and Chatto, 2002, pp. XIII-XXXVI; véase p. XV.

¹²⁹ Dos años antes, en 1816, Percy y Mary habían leído el *Quijote* conjuntamente, según registran los diarios de la segunda. MARY SHELLEY, *The Journals of Mary Shelley. 1814-1844*, ed. Paula R. Feldman y Diana Scott-Kilvert, Oxford, Clarendon Press, 1987, 2 vols.; vol. I, pp. 139 y 145.

¹³⁰ ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 23.

El interés de la familia Godwin-Shelley por España no está separado de su ideología: los intereses británicos a favor de la causa de los liberales españoles tuvieron especial resonancia en el sector más progresista, que estuvo pendiente de la política española y sus avatares históricos, tanto durante las guerras napoleónicas como a lo largo del gobierno de Fernando VII, en especial en los años del Trienio. Los «patriotas», muchos de los cuales se refugiarían después en el exilio inglés, despertaron las simpatías inglesas por España e incorporaron a la difundida imagen de la leyenda negra una nueva versión del país, siempre en lucha por la libertad contra las sucesivas tiranías.¹³¹ Aquella idea traía aparejada una lectura de la tradición literaria española que fue muy difundida por los exiliados (contando a Blanco White entre ellos, como principal forjador y promotor) y repetida por la gran mayoría de los hispanistas ingleses, incluido Lord Holland.

La perspectiva de Mary Shelley sobre la historia política de la Península no se distingue de la de este grupo. También para ella, como para Holland, para el benthamita John Bowring (uno de sus correspondientes epistolares durante la preparación de las *Spanish Lives*) o para su propio hermanastro,¹³² la historia de nuestro país era una historia de opresión política que se traduce en su singularidad literaria: la tradición española se movía entre un genio natural y original, marcado por el entusiasmo, y la opresión de las instituciones.¹³³ Nunca habían estado tan vinculadas las perspectivas política y literaria como en estos años románticos, así que no es de extrañar que la misma visión política de la realidad española que se lee en sus cartas impregne las biografías españolas, como hace notar su editora, Lisa Vargo, y observó Antonio Sánchez Jiménez en la dedicada a Lope de Vega.¹³⁴ A Shelley le interesa contar a través de las distintas biografías una historia general de supervivencia del genio y de independencia moral de sus personajes

¹³¹ JEANNE MOSKAL, *To speak in Sanchean Phrase: Cervantes and the Politics of Mary Shelley's History of a Six Weeks' Tour*, en *Mary Shelley in her Times*, ed. de B. T. Bennett y S. Curran, Baltimore, John Hopkins University Press, 2000, pp. 18-37; véanse en particular pp. 22-28.

¹³² Charles Clairmont dio crudo testimonio en el «Morning Chronicle» de 1818 de la ejecución de los conspiradores que planeaban atentar contra Francisco de Elío, autor de la brutal represión llevada a cabo por las tropas absolutistas en Valencia. Véase LISA VARGO, *op. cit.* p. XV.

¹³³ Caso especialmente significativo fue Cervantes, que en 1815 William Hazlitt asociaba con el ideario jacobino. JEANNE MOSKAL, *op. cit.* p. 25.

¹³⁴ En varias cartas se lamenta de la influencia nefasta de la Iglesia española y de su dominio político, o de la persecución de los patriotas por el absolutismo. En 1820, cuando supo de los nuevos acontecimientos, deseaba estar en Madrid. Véanse en *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, ed. Betty T. Bennett, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1980-8, vol. I, p. 141 y vol. II, pp. 151-152. Según Vargo, las opiniones políticas y escritos sobre la independencia italiana o el papel de la Iglesia ofrecen una clave desde la que leer las estrategias de fondo que animaron las *Spanish Lives*. LISA VARGO, *op. cit.*, p. XVIII. Para el caso de la biografía de Lope de Vega, véase ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 23.

españoles, enfrentados u oprimidos por las instituciones públicas.¹³⁵ Esta posición ideológica de la autora, educada por Godwin (enérgico batallador de las instituciones en todas sus obras) y que compartió el liberalismo radical de su marido, da al conjunto de las biografías un sentido general de lucha entre el individuo y el poder. En esa lucha se confirman las características con que define la identidad literaria española, resumen de las mejores cualidades de la nación y encarnadas en sus grandes escritores: originalidad, genio, independencia moral, entusiasmo y gravedad.

There is an originality, an independence, an enthusiasm, in the Spanish character that distinguishes them from every other people. Despotism and the Inquisition, ignorance and superstition, have been unable to level the noble altitude of their souls; and even while the manifestations of genius have been crushed, genius has survived.¹³⁶

En el caso de la biografía de Herrera no está claramente representado su posicionamiento ideológico, pero de forma indirecta se puede deducir que Shelley lo coloca entre los poetas que no comparten los valores propios de nuestro genio nacional: en el sistema binario que siempre usa para sus críticas, Herrera se sitúa como «a great favourite with those Spanish critics who prefer loftiness to simplicity of style, and the ideas of the head rather than the emotions of the heart».¹³⁷

Esta posición ya resulta suficientemente significativa si recordamos que, además de estos valores políticos, la ideología de Godwin heredada por su hija imponía otro valor de juicio cuya promoción en este tiempo ha sido antes destacada: la sinceridad. En *An Enquiry Concerning Political Justice* (1793), cuya idea central es el poder comunicativo de la sinceridad individual, Godwin había afirmado que «If every man to-day would tell all the truth he knows, three years hence there would be scarcely a falsehood of any magnitude remaining in the civilized world».¹³⁸ La utopía de un mundo igualitario depende de la honestidad, idea que también impregna la narrativa de *Caleb Williams*: la conciencia íntima del hombre es capaz de comunicarse a sus semejantes.¹³⁹ Esta

¹³⁵ LISA VARGO, *op. cit.*, pp. XXIV-XXV.

¹³⁶ MARY SHELLEY, *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain and Portugal*, vol. III, London, Longman, 1837, p. 1-2. Véase también JOHANNA M. SMITH, *Mary Shelley revisited*, New York-London, Twayne, 1996, p. 137.

¹³⁷ MARY SHELLEY, *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of Italy, Spain and Portugal*, vol. III, *op. cit.* p. 86.

¹³⁸ WILLIAM GODWIN, *An Enquiry Concerning Political Justice*, en *Political and Philosophical Writings*, ed. Mark Philp, London, Pickering, 1993, vol. III, p. 136.

¹³⁹ GREGORY DART, *Rousseau, Robespierre and English Romanticism*, Cambridge University Press, 2005, pp. 95-96. Sobre sinceridad y autenticidad como valores nucleares en el pensamiento de Godwin, véase

celebración rousseauniana de la sinceridad continuó en las obras de su hija, entre ellas las biografías de los escritores españoles. Y en el caso de Herrera constituye el eje fundamental de su valoración.

Mary contaba con pocos datos sobre los que construir su narración. Encontrar el material sobre los autores españoles le trajo bastantes problemas, como confiesa a Maria Gisborne en cartas de 1835, recién iniciada su tarea y cuando comprueba la dificultad para conseguir libros e información.¹⁴⁰ Precisamente por entonces se había trasladado a Harrow, donde el acceso a bibliotecas era casi imposible,¹⁴¹ así que prueba a través de solicitudes privadas, como demuestra por ejemplo su correspondencia durante aquel año con el mencionado John Bowring, entusiasta hispanista, autor de una breve historia de la literatura española fuertemente teñida de ideología y traductor de romances.¹⁴² Bowring había reunido una importante colección de obras españolas, de las que Mary dice depender para llevar a buen destino su encargo y con las que el políglota no debió de mostrarse en un principio generoso: «I do not mind trouble, but wish to do my task as well as I can, & how can I without books?»¹⁴³ Posteriores cartas de 1837 dan a entender que sí consiguió de Bowring algunos libros, sus propios artículos sobre historia literaria española y alguna conversación sobre los autores encomendados.¹⁴⁴ Menos éxito tuvo

DON LOCKE, *A Fantasy of Reason. The Life and Thought of William Godwin*, New York, Routledge, 2010, en especial, pp. 25-38.

¹⁴⁰ «I am now about to write a Volume of Spanish & Portugeeze Lives. This is an arduous task, from my own ignorance, & the difficulty of getting books & information». *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, op. cit., vol. II, p. 257.

¹⁴¹ JEAN DE PALACIO, *Mary Shelley dans son œuvre: Contribution aux études shelleyennes*, Paris, Editions Klincksieck, 1969, p. 9. En otra carta a Maria Gisborne explica los problemas que le acarrea su nueva dirección: «There is no Spanish Circulating Library- I cannot while here, read in the Museum», *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, op. cit., vol. II, p. 260.

¹⁴² Shelley alaba a Bowring como gran traductor («Your translations are best of all - they are so easy flowing & true», *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, op. cit., vol., II, p. 290), como también opinaba Buceta al estudiar las traducciones de romances que publicó el hispanismo romántico inglés. ERASMO BUCETA, *Traducciones inglesas de romances en el primer tercio del siglo XIX. Datos suplementarios acerca de las versiones de sir John Bowring*, «Revista de Filología Española XX», 1933, pp. 64-67. Sobre Bowring y sus estudios españoles, véase MERCEDES COMELLAS, *La historia literaria española según John Bowring: «Observations on the state of religion and literatura in Spain» (1819), «Poetical Literature of Spain» (1821-1822) y Ancient Poetry and Romances of Spain (1824)*, en *La Historia en la Literatura Española del siglo XIX*, coord. José Manuel González Herrán et al., Sociedad de Literatura Española del siglo XIX- Universitat de Barcelona, 2016, pp. 395-416; *El Cancionero de Baena, perdido y hallado: Breve noticia sobre el paradero del código entre 1820 y 1824*, en *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, Antonio Chas Aguión (ed.), Berlín, Peter Lang (Mittelalter und Renaissance in der Romania, 9), 2018, pp. 183-214.

¹⁴³ *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, op. cit., vol. II, p. 254-5; cartas anteriores en vol. I, p. 512ss.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 289 y 290.

con la conocida biblioteca de libros españoles de Lord Holland, pues le fue negado el acceso por Lady Holland, que solo lo permitía a los amigos más íntimos.¹⁴⁵ Las dificultades, sin embargo, no le desanimaron: «The best is that the very thing which occasions the difficulty makes it interesting, namely - the treading in unknown paths & dragging out unknown things - I wish I could go to Spain».¹⁴⁶ Como aquel viaje era imposible, recurrió a los artículos dichos de Bowring, o a los que Robert Southey publicó en la «Quarterly Review» (y que además, gracias a la intervención de Lardner, le proporcionó material sobre Camoes);¹⁴⁷ rastreó varias publicaciones, como la «New Monthly Magazine» o la «Retrospective Review» (en la que publicaba Bowring), y consiguió un ejemplar de la traducción de Garcilaso que había publicado Jeremiah Holmes Wiffen en 1823 (*The Works of Garcilasso de la Vega, surnamed The Prince of Castilian Poets*). Pero sus fuentes principales fueron los volúmenes del *Parnaso Español* (1767) de López de Sedano y las traducciones al inglés de Friedrich Bouterwek y de Simonde de Sismondi. Sin embargo, ninguna de estas fuentes es seguida ciegamente ni sin el correspondiente escrutinio y reflexión: las referencias se comparan, las valoraciones se someten a juicio y se indican los errores. En todo caso se señala cuál es el sentir general de la crítica sobre los diferentes biografiados, al que incorpora sus matices y comentarios, y cuando sigue de cerca a alguna de las fuentes, o la traduce, no deja nunca de señalarlo.¹⁴⁸

En el caso de Herrera, contaba con muy escasas noticias en inglés: las obras generales de referencia se habían ocupado apenas de él. Ocupaba unas breves líneas en los diccionarios biográficos más extensos, como *The Cyclopaedia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, de Abraham Rees (1778-88), la *Encyclopædia britannica* (1797), o el *Universal Historical Dictionary or Explanation of the Names of Persons and Places*, de George Crabb (1833), que son siempre más generosos presentando a Antonio de Herrera que a Fernando. Recurrió entonces a los volúmenes de Sedano, en uno de los cuales se copia la biografía de Herrera que incluyó Rodrigo Caro en sus *Varones insignes* (por entonces aún en manuscrito inédito, como ella misma señala al copiar parte del texto). La comparación entre las biografías demuestra que fue su fuente fundamental, aunque también debió sacar datos de la lectura de

¹⁴⁵ LISA VARGO, *op cit.*, p. XX.

¹⁴⁶ *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley, op. cit.*, vol. II, p. 255.

¹⁴⁷ LISA VARGO, *op. cit.*, p. XVI-XVII

¹⁴⁸ Cfr. LISA VARGO, *op. cit.*, p. XXII.

Quintana, a quien menciona, y de Bouterwek y Sismondi, el primero traducido al inglés por Thomasina Ross en 1823.¹⁴⁹

En ésta como en todas sus biografías, Mary Shelley presenta un perfil biográfico seguido de un comentario personal en el que son claramente visibles sus puntos de vista. Aunque muchas veces resultan coincidentes con las opiniones de sus contemporáneos ingleses, no puede decirse que sus juicios sean nunca una repetición de lugares comunes. Posee un criterio personal y una metodología propia, en parte heredera de la fórmula johnsoniana: comenzaba sus biografías describiendo al autor, ofreciendo datos de su vida y carácter, seguido de ejemplos de sus escritos tanto en la lengua original como de pasajes traducidos (a veces por ella misma, cuando no encontraba traducciones, o no suficientemente aceptables),¹⁵⁰ para terminar resumiendo los que considera sus virtudes y defectos. En estos comentarios finales de las *Spanish Lives* se encuentran también reflexiones sobre el género de la biografía. Según Vargo, la mayor parte de éstas se escribieron en diálogo con su padre –cuya propia biografía, como se señalaba, emprende precisamente en estos años–.¹⁵¹

Así pues, las reflexiones de Mary sobre el género y su mismo quehacer estaban teñidas de su presente vital, esto es: de la biografía de su padre, que estaba escribiendo simultáneamente, y del diálogo que esa tarea le imponía con las ideas de Godwin. A su vez, éste había escrito en su ensayo *Of History and Romance* que vida y obra debían explicarse mutuamente: las particularidades de la vida de los grandes genios literarios eran el asunto fundamental de la investigación biográfica.¹⁵² El hombre en su intimidad

¹⁴⁹ FRIEDRICH BOUTERWEK, *op. cit.*, vol. I [*Spanish Literature*], pp. 229-239.

¹⁵⁰ LISA VARGO, *op. cit.*, p. XXVI–XXVII: «when translations of the authors' works were unavailable or poor, she provided her own»; «she is critical of poor translations and sensitive to the difficulty of the task. It seems that the lack of suitable translations gave her the confidence to put forward her own». Sobre la estructura de las biografías, p. XXVI.

¹⁵¹ LISA VARGO, *op. cit.*, p. XXII: «Many of them appear to be in dialogue with her father, now endorsing, now amplifying, now qualifying his utterances, now struggling with the issues which he engaged him, and with her own self-questioning as to how she was to write his life». Véase también PAULA R. FELDMAN, *Biography and the Literary Executor: The Case of Mary Shelley*, en *The Papers of the Bibliographical Society of America*, LXXII (1978), 287- 97.

¹⁵² WILLIAM GODWIN, *Of History and Romance*, apéndice a *Caleb Williams*, ed. Gary Handwerk and A. A. Markley, Peterborough: Broadview Press, 2000, p. 458. Según Kristen Leaver, las ideas que allí expresa Godwin sobre el genio le sirven para presentarse él mismo como tal, hasta el punto de que «finished. Godwin's account of the genesis of Caleb Williams is interesting, not for what it tells us about the novel, but for what it tells us about Godwin. In distancing himself from the model of literary man as laborer, Godwin could under write the "truth" of his work as a spontaneous and disinterested expression of genius, placing himself in the position Shelley designates for poets in *Defence of Poetry* as an "unacknowledged legislator"». KRISTEN LEAVER, *Pursuing Conversations: Caleb Williams and the Romantic Construction*

(el hombre interior al que se referían el mismo Percy B. Shelley, o Pedro de Madrazo en los textos ya citados) debía ser examinado para comprender su obra.

La vinculación entre obra y vida es también uno de los criterios primordiales de Mary. En el caso de Mendoza lo expresa directamente: «we read Mendoza's verses rather to become acquainted with the man».¹⁵³ Así se aprecia también en sus páginas sobre Lope, al que, siguiendo las *Vidas paralelas* de Plutarco, que Antonio Sánchez Jiménez anota como modelo estructural, enfrenta a Cervantes, a quien prefiere –preferencia de la que no es ajena la posición ideológica de la autora quien, como los liberales ingleses de su tiempo, contaron en su partido a Cervantes y no a Calderón ni Lope, preferidos a su vez por los románticos conservadores-.¹⁵⁴ Solo cuando rasgos biográficos de Lope se asocian a los propios surge la emoción de la biógrafa¹⁵⁵. Lo mismo ocurre en el caso de Boscán, en cuya felicidad doméstica se detiene para observarla en los versos y que da lugar a comentarios sobre el matrimonio y la familia. O con Garcilaso, aunque presentado como «a more interesting man, a hero, both in love and war, whose name seems to embody the perfect idea of Spanish chivalry», pero del que le interesa particularmente su vida como padre felizmente casado y amigo de Boscán.¹⁵⁶ Su empeño en leer la obra desde la vida se observa cuando a propósito de la segunda égloga del toledano, luego de anotar que fue escrita en Nápoles, añade que sin embargo el poeta (por «a piece of fond patriotism in the Spaniard») sitúa la acción cerca de su lugar de nacimiento y se complace en imaginar al niño-poeta holgazaneando junto a las limpias aguas y colmándose de las imágenes que despertarán en su memoria años después.¹⁵⁷

of the Reader, «Studies in Romanticism», 1 33, No. 4, Winter, 1994, pp. 589-610; véanse en particular las pp. 607-608. Esto supondría que Mary está dialogando con las ideas de su padre, que a su vez están en diálogo con las de su marido, Percy.

¹⁵³ MARY SHELLEY, *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men*, *op. cit.*, vol. III, p. 69

¹⁵⁴ ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *op. cit.*, pp. 27-28 y 34.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 29: «Shelley se sintió especialmente conmovida por determinados pasajes lopescos que cita con profusión y entusiasmo: los relativos a la pérdida de los hijos del Fénix, a la literatura como fuente de consuelo, al exilio o a la sensación de ser objeto de la murmuración ajena. Eran aspectos con los que Shelley se podía identificar plenamente, pues le recordaban a la autora sus propias tribulaciones, y por tanto contribuyeron a darle matices positivos a su retrato del Fénix».

¹⁵⁶ MARY SHELLEY, *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men*, *op. cit.*, vol. III, p. 36.

¹⁵⁷ «[B]ut there is a pleasure in figuring the boy-poet loitering beside its pure waters, and so filling his imagination with images presented by its limpid waves and the surrounding scenery, that, in after years and in a foreign country, he could fondly dwell upon and reproduce them in his verse». *Ibidem*, p. 44.

Como en el caso de Cervantes y Lope, también en el de Herrera a Shelley le interesa asociar la biografía con la fama y el éxito, convirtiendo la vida en la base de interpretación de la obra y viendo cómo ésta se recibió y con qué criterios se valoró. Por eso va repasando los distintos acercamientos a su poesía (Sedano, Quintana, Bouterwek) y para hacer su propio juicio se centra en una cuestión biográfica: la de si el poeta estuvo o no enamorado. La pregunta por la autenticidad o el fingimiento de los sentimientos herrerianos no era fácil de responder, según ya apuntaba Bouterwek. De hecho, Mary comienza quejándose de los pocos datos que se conocen sobre la biografía del poeta,¹⁵⁸ lo que, teniendo en cuenta su forma de trabajar (la vida explica la obra), le deja sin recursos. Ello puede ser tanto más interesante en cuanto ha de especular y tratar de establecer un juicio propio desde muy escasos datos. Los que presenta están sacados y traducidos del texto de los *Varones ilustres* de Caro (no de las páginas que el *Parnaso* de Sedano le dedica en el volumen VII de la colección, sino en un «Suplemento a la noticia de Fernando de Herrera», que se recogía en el volumen VIII), al que se refiere como fuente interesante entre los pocos testimonios biográficos conservados de Herrera.

Pero los intereses de Caro, su presentación del estudioso y erudito, no coinciden con los de Mary, quien buscaba otra información para valorar la obra. En la jerarquía romántica, como se señalaba, lo importante no es tanto la formación recibida, como el añadido personal. Tampoco las referencias a la alusión del *Viaje del Parnaso* cervantino o del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, a los que también cita, le llevan mucho más allá de esa imagen. Se para en el retrato de su fisonomía que trae Sedano, y sobre todo presta atención a la relación con «the lady of his love, whom he celebrates under the names of Light, Love, Sun, Star».¹⁵⁹ Es en este aspecto en el que se detiene, aventurando la naturaleza de ese amor y adelantando la pregunta que le servirá en el comentario personal para construir su juicio:

This sort of attachment, when true, is certainly of an heroic and sublime nature, and demands our admiration and sympathy; but we must be convinced of the reality of the sufferings to which it gives rise, and of the unlimited nature of its devotion, or it becomes a mere picture wanting warmth and life.¹⁶⁰

¹⁵⁸ «We learn nothing of his family, and even the date of his birth is unknown. It is conjectured that he was born at the beginning of the sixteenth century. He was an ecclesiastic; but it is believed that he adopted this profession late in life, and we are ignorant of the position he held in the hierarchy, and of all the events of his life. It is believed that he died at a very advanced age; but when and where we are not told. In the midst of all these negatives as to events, we get at a few affirmatives with regard to his qualities». *Ibidem*, p. 83.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 85.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 85.

De hecho, las disputas sobre la valoración de su obra a las que se refiere se asocian a la honestidad de su poesía, distinguiendo las escuelas poéticas que prefieren el saber intelectual o las emociones del corazón. Y sospecha de la afición que supuestamente le tiene Quintana por ser demasiado parcial, frente a Sedano. Los criterios de Quintana están contaminados por el gusto artificioso:

Quintana, whose criticism is rather founded on artificial, rather than genuine and simple taste, as is apt to be the case with critics, is also his great admirer. He considers that he contributed more than any other to elevate, not only the poetic style of the Spanish language, but the essence of its poetry, in gifting it with more boldness of imagination and fire of expression than any preceding poet. Sedano is less partial.¹⁶¹

La imitación estaba incluida entre las técnicas que ocultan la verdad interior del yo poético, y Shelley no lo olvida en el caso de Herrera, que también pertenece, como los poetas anteriormente biografiados, a la escuela de los imitadores petrarquistas: «Boscán, Garcilaso, and Luis de Leon, adopted the Italian metres, and with greater diffuseness, and therefore less classical elegance, but with equal truth and poetic verve», esto es: habían conseguido, a pesar de ser imitadores, un verso verdadero y entusiasta (recuérdese que en su opinión el entusiasmo es un carácter propio del genio español). Cuando quiere alabar a Boscán, señala que aunque se adaptó a los grilletes de las reglas del gusto de los demás, «at the same time that, being a genuine poet, he could animate the harmony and grace of his versification with earnest sentiments and original thought», además de que «the genius of the Spanish language and early association, forced him into greater vividness and simplicity of expression than his Italian prototypes».¹⁶² Su imitación queda así superada por su sinceridad, originalidad y genio nacional. En el caso de Garcilaso se valora su entusiasmo imaginativo, que une el sentimiento a la pasión.¹⁶³ Y en Mendoza, los villancicos «are full of life and spirit, and are fitted to become popular from the simplicity and yet vivacity of their sentiments and verification: they are the sparkling emanations of the passions, expressed at the moment, with all the ardour of living emotion».¹⁶⁴ En el caso de Herrera, sin embargo, no deja de anotar que «[o]ccasionally his descriptions seem to be imitated from Petrarch», ni «the extravagance of this pompous rodomontade» (refiriéndose en este caso a un pasaje de la *Canción IV*). Pero sobre todo asocia la sinceridad a la condición de su amor, sobre la que no parece estar segura:

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁶² *Ibidem*, p. 21.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 47.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 21.

He loved her, it is said, all his life, to the very height of platonic passion, which burnt fiery and bright in his own heart, but revealed itself only by manifestations of reverence and self-struggle. This sort of attachment, when true, is certainly of an heroic and sublime nature, and demands our admiration and sympathy; but we must be convinced of the reality of the sufferings to which it gives rise, and of the unlimited nature of its devotion, or it becomes a mere picture wanting warmth and life.¹⁶⁵

Al preguntarse por la autenticidad o fingimiento de aquel amor, Shelley recuerda el de Petrarca; las cartas desde Vacluse documentan una realidad experiencial que para ella es la que salva su poesía amorosa de ser leída como un mero ejercicio intelectual e idealista; el interés que despiertan las emociones realmente vividas, de las que da noticia directa en la correspondencia epistolar, se trasmite a sus versos: «Petrarch's letters give a soul to his poetry: the various accounts they contain of his solitary struggles at Vacluse, make us turn with deeper interest to his verses, which, otherwise, might almost be reasoned away into a mere ideal feeling». Pero en el caso de Herrera, de quien nada sabemos, solo podemos apoyarnos en ese amor admirativo para entender la naturaleza elevada de sus versos: «Knowing nothing of Herrera but that he loved “a bright particular star”, shining far above, we are willing to find an accord between this love of the elevated and unattainable, and the grandeur of the subjects he celebrates in his poetry, and the dignity of his verse».¹⁶⁶ De esa manera Shelley intenta conectar vida amorosa y talante de la obra para explicarlas como un conjunto. En cualquier caso, su comentario final, prudente y cauteloso, demuestra echar de menos la vida y el aliento en la obra del poeta sevillano, una obra más intelectual que afectiva:

It is rash of a foreigner, indeed, to give an opinion; still, we cannot help saying that while we admire the fervour of expression, the grandeur of the ideas, and the harmony of the versification, we miss the while a living grace more charming than all. It is the poetry of the head rather than the heart.¹⁶⁷

La verdad del corazón es la verdad autobiográfica y Shelley busca en la poesía un yo franco, sincero, que ha sentido y experimentado vivencialmente las palabras. Con ese criterio termina eligiendo un poema de entre toda la obra Herrera, la *Oda al sueño*, que encierra un sentimiento puro y genuino («for, joined to elegant chasteness and great purity of language, we find a pure genuine feeling, feelingly expressed»)¹⁶⁸ Fue, de hecho, el poema que más éxito conoció entre los de Herrera durante esta época. La elige Sedano como primer ejemplo del arte herreriano en su selección del *Parnaso español*,

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 85.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 85.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 87.

distinguiéndola entre las «obras de este ilustre Poeta» como una de las más celebradas y señaladas, por «la belleza y propiedad de las imágenes y la suavidad del estilo, en medio de la natural sequedad que se experimenta en casi todas sus composiciones»¹⁶⁹. La elogian Cadalso,¹⁷⁰ Lampillas, Schlegel -que copia en su novela *Lucinde* un pasaje en el original español- o Bouterwek, que como Shelley termina sus páginas sobre el poeta señalándola como uno de sus poemas mejores por su singularidad, pintoresquismo y delicadeza, y también por la conformidad de todos sus detalles con el espíritu del tema.¹⁷¹ Sismondi la copia y traduce y Marchena la prefiere sobre todas las demás canciones.¹⁷² El éxito del poema demuestra que los criterios biográficos quedaban apartados ante una verdad poética que escapaba a la anécdota experiencial.

A pesar de que los criterios usados en la biografía y valoración del poeta son románticos, Shelley no llega a la que podríamos llamar romantización de Herrera. Por qué los románticos no romantizaron a Herrera podría resumirse en que no pudieron perseguir –o sentir- en sus versos la experiencia vital, y su huidiza biografía no les proporcionaba datos suficientes para acercarse al hombre. Es una tarea que se propuso Annette Bertaux en el «Bulletin Hispanique» de 1932, cuyo objetivo último era descubrir cuáles fueron los sentimientos reales de Herrera: usando el texto como mapa, traduce en términos biográficos el entramado simbólico.¹⁷³

Al observar las irregularidades de la fama herreriana en el paso del siglo XVIII al Romanticismo, nos topamos con el complejo asunto de la transformación de los criterios de valoración, que afectó de lleno a la relación entre vida y obra y al papel de la imitación, además de introducir valores como la sinceridad y la autenticidad. Aunque las críticas a

¹⁶⁹ LÓPEZ DE SEDANO, *Índice de las poesías que componen este tomo VII, con una breve noticia y juicio de ellas*, en *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Sancha, 1773, vol. VII, p. I.

¹⁷⁰ JOSÉ DE CADALSO, *Escritos autobiográficos y epistolario*, prólogo, edición y notas de Nigel Glendinning y Nicole Harrison, London, Tamesis Books, 1979, p. 117: en carta a Iriarte sin fechar, que Glendinning supone de 1775, escribe: «De todos los ocho tomos del *Parnaso español* nada leo con gusto sino la canción del sevillano Herrera al Sueño. La sé casi de memoria, y la recito todas las noches al tiempo de meterme en cama. Léala Vmd, y dígame si no tengo razón».

¹⁷¹ FRIEDRICH BOUTERWEK, *op. cit.*, p. 235.

¹⁷² JOSE MARCHENA, *op. cit.*, pp. 96-97.

¹⁷³ ANNETTE BERTAUX, *L'Ode de Herrera* La soledad, «Bulletin Hispanique» XXXIV, 1932, n.3, pp. 235-50.

los versos de Herrera se heredaron a través de los siglos (la aspereza o el exceso de lima), la intención que se les dio fue variando conforme los valores cambiaban: en los siglos XVI o XVII estas censuras se refieren al estilo, y la pregunta fundamental no es si Herrera amó o no de verdad a la duquesa de Gelves, ni si su biografía aporta algo a la resolución de lo que conforme se imponen los criterios románticos se convierte en la pregunta central sobre su obra, aunque sea una pregunta sobre la vida. El vínculo entre palabra y realidad experiencial, que desde finales de la Ilustración significará el ascenso de la sinceridad, la autenticidad y la identidad entre voz y vida, tiene que ver con «a desire to discover a holistic self at the heart of writing, a hub at which the meaning of a word might be connected with the truth of an intention».¹⁷⁴ De alguna manera, este intento de equivalencia entre lenguaje y hombre es una de las vías de la persecución ontológica del objeto que Paul de Man atribuye a la poética romántica:¹⁷⁵ las palabras intentan superar la condición de código y atrapar una realidad extraverbal, experiencial, que atañe al sujeto y que tiene encarnadura biográfica.

Como afirma Cróquer Pedrón, «cada “caso de autor” es singular [...] y merece sus propios protocolos de lectura».¹⁷⁶ El caso de Herrera no fue ni el de Garcilaso ni el de Fray Luis de León, ni el de Rioja o Lope de Vega. Su particularidad permite descubrir un entramado de valores y conceptos que contribuyeron a lo que Deleuze y Guattari llamaron *rostrificación*,¹⁷⁷ la configuración de su encarnación autorial. La imagen que hemos heredado de Herrera está todavía en parte impregnada de ese rostro que los románticos no consiguieron desvelar y en el que la vida no servía como referente de la obra.

¹⁷⁴ TIM MILNES, KERRY SINANAN, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁵ PAUL DE MAN, *Structure intentionnelle de l'Image romantique*, «Revue internationale de philosophie», 14, 1960, pp. 69-70.

¹⁷⁶ ELEONORA CRÓQUER PEDRÓN, *Curriculum vitae. Notas para una definición del “caso de autor”*, en *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, *op. cit.*, pp. 107-129; véanse pp. 115-6.

¹⁷⁷ GUILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, PreTextos, 1994.